كتابة أخرى لقارئ آخر

■ د. عبد الكريم برشيد

لقد آمنت دائما بأن المثقف موقف، موقف هو أو لا يمكن أن يكون، واقتنعت أن الضحك الساخر موقف أيضا، وبأنه جزء أساسي وحيوي من ديوان المواقف المبدئية الحية، المواقف الفكرية والجمالية والسياسية والأخلاقية الثابتة بكل تأكيد، ولقد حرصت في كل كتاباتي، الإبداعية والفكرية والنقدية، على أن أتجاوز (الضحك الأخلاقي، لأنه ضحك يقوم على العرف، والعرف نسبي) وقلت في البيان الثالث لجماعة المسرح الاحتفالي (إنه لا يهمنا أن نضحك على ما ليس خيرا، ذلك لأن الأساس هو أن نضحك على ما ليس معقولا) وكان هذا اقتناعا منا بالفكرة التالية، وهي أن ما هو خير عند بعض الناس، أو عند بعض الجهات، قد لا يكون كذلك عند بعضها الآخر، وبهذا جاء تركيزنا على المفارقات العقلية والمنطقية قبل غيرها، وذلك لأنها عامة وشاملة.

وفي هذا الزمن الجديد، والذي هو زمن المفارقات الغريبة والعجيبة، يمكن أن نتوقع اليوم أي شيء. وأن نقبل أن يحدث الشيء ونقيضه في نفس الآن، وأن يكون ذلك عاديا ومنطقيا، وأن يتعايش التقدم مع التخلف، والعلم مع الجهل، وأن يحدث ذلك في نفس الجسد وفي نفس الروح في نفس اللحظة، ويمكن أن يتقاطع الغنى الفاحش مع الفقر المدقع، وأن يختلط الجمال والقبح، والفن بالعفن، وأن يتحاور البكم والصم، وأن (يقول) كل واحد منهما ما يريد، وأن يفهم الآخر ما يشاء، وأن يكتب الكاتبون عنهما شيئا آخر، ويمكن أن تكثر المعلومات أيضا، وهي فعلا كثيرة جدا، وأن تتعدد مصادرها، وأن يتعدد رواتها، وأن يكون سهلا الوصول إليها، ومع ذلك، يقل الصادقون في المتكلمين والكاتبين، ويقل العلم والعلماء ويختفي العارفون، ولا يبقى إلا السادة المتعالمون، ويمكن أن تتناسل الجرائد والمجلات أيضا، وأن تضيق الرفوف بالكتب وبالمطبوعات، ومع ذلك، تجد أن إخواننا القراء يتناقصون يوما بعد يوم، أو ربما، ساعة بعد أخرى، وأعتقد أن في الأمر سوء فهم، أو سوء تفاهم، بين من يكتب، وبين من يقرأ، وبين من (يقول) وبين من يسمع، وقد يكون العطب أكبر من الكاتب، ويكون أخطر من القارئ، ويكون أكثر مكرا من حسابات الناشر، وبهذا يمكن أن نستخلص النتيجة التالية، وهي أن هذا المناخ اليوم ـ أو هذا الزمن الأمي ـ لا يمكن أن يساعد على القراءة الفاهمة والعالمة، وأنه لا يمكن أن يسمح إلا بالتفرج على حوادث الطريق، وعلى الفضائح، وعلى كل ما لا يمكن أن يتعب النفس والروح والعقل.

ولأننا لا نريد أن (ننوب) عن (اقتراف) فعل الكتابة، ولأننا لا نريد أن نتخلى عن عادة القراءة، ولأننا لا نريد أن يضيع أخونا القارئ في متاهات الكتابة التي لا يفهمها ولا تفهمه، فإننا ندعو إلى كتابة أخرى جديدة ومتجددة، ونفترض بأن هذا القارئ مازال يردد المثل الشعبي الذي يقول (الله يجيب اللي يفهمنا) ونفترض أيضا، أن هذا القارئ ـولحد الآن- مازال لم يجد كتابته التي يبحث عنها بعد، وبأنه قد أضاف لهذا المثل الشعبي ما يكمله، وأنه قد أصبح في هذا اليوم الغامض والملتبس يقول ما يلي (الله يجيب من يفهمنا ما لا نفهمه) وبحثا عن الكاتب الآخر، وعن تلك الكتابة الأخرى، وعن ذلك القارئ، ينبغي أن نبحث اليوم وغدا، وفي كل يوم من الأيام الآتية.

في القاهرة، صدرت منذ سنوات مجلة ثقافية جادة وجديدة.. مجلة تحمل اسم (الكتابة الأخرى) وهي مجلة تريد أن تكتب بشكل آخر، وأن تقرأ بشكل آخر، وذلك انسجاما مع معطيات هذا الواقع الآخر، والتي هي معطيات جديدة بالضرورة، وفي العدد التاسع من هذه المجلة، يمكن أن نقرأ في إشارة الافتتاح الكلمة التالية :

(منذ أن أصدرنا الكتابة الأخرى، ونحن نتبنى ثقافة جديدة ورؤى جديدة وعالما جديدا، ونرى أنه قد آن الأوان أن يكون هذا النهج هو نهجنا جميعا لأننا نؤمن ببديهية أن العالم القديم بممارساته وقناعاته قد مات)

وأخوف ما نخافه اليوم، أن يكون ذلك العالم القديم قد مات فعلا، من غير أن يكون العالم الجديد قد ولد فعلا. إن الطبيعة لا تحب الفراغ، ونحن مطالبون اليوم أن نوجد عالما جديا لهذا الزمن الجديد، وأن نؤسس في هذا السياق التاريخي أبجدية أخرى جديدة ومغايرة، وأن نوجد كتابة تشبه ناسها، وتشبه طقسها ومناخها، وتحاول أن تعالج المسائل العالقة، وأن تجيب على كثير من الأسئلة المغلقة والمعلقة والغامضة والمبهمة..

ومثل هذه الكتابة الأخرى قد تبدو اليوم -في سوريا أو في مصر أو في المغرب أو في أي بلد عربي آخر- مطلبا صعبا جدا، وإن مثل هذه الصعوبة في حال وجودها- لا يمكن أن تصل إلى حد المحال، وذلك لأن الاستثناء حاضر دائما، وهو ممكن الوجود أيضا، وهو يلازم القاعدة في أغلب الأحيان، أو في أغلب الأحوال، وتأتي الصعوبة من المعطيات التي تحكم فعل الكتابة، والتي تحاصر الإنسان الكاتب، والتي يمكن اختزالها في شيئين اثنين هما:

أولا، هيمنة السياسي على الثقافي، الشيء الذي حول الكتابة عن قصدها الحقيقي، ومسخها، وجعلها استنساخا للمألوف والمعروف، وجعل الكتاب يتحولون إلى مستكتبين والعلماء إلى متعلمين والحكماء إلى محكومين، وجعل فعل الإبداع مصنفا في خانة الإتباع، وجعل الكتابة الحرة في حكم الغياب أو ما يشبه الغياب .

ثانيا، الهيمنة التي تمارسها ـ على الكتابة والكاتب ـ حفنة صغيرة من المنابر المتحزبة والمؤدلجة ـ من الإيديولوجيا ـ وهذه الهيمنة هي التي لا تسمح اليوم بظهور الكتابة الأخرى ولا بتألق الكاتب الآخر، ولا بتحرير الكاتب والكتابة

إنني أبحث عن كتابة أخرى، ولكن الكتابة الأخرى هل تبحث عني؟

أعرف أن الحب الحقيقي لا يمكن أن يكون إلا مقتسما، وأن من يحب شيئا من الأشياء، لابد أن تحبه كل الأشياء، شيء مؤكد أنه لا أحد يمكن أن يعرف الآن تفاصيل وجزئيات وأسرار تلك الكتابة الأخرى الغائبة، ولعل أجمل وأخطر ما في تلك الكتابة ـ الحلم أو الوهم، هو غيابها الحاضر دائما، وهو غموضها الواضح، وهو زئبقيتها ومكرها، ولولا ذلك ما كان لها كل هذا السحر وكل هذه الجاذبية والغرائبية، وعليه، فإنني لا أملك سوى أن أقول الكلمة التالية، إن كل ما أعرفه اليوم عنها هو أنها كتابة مغايرة ومختلفة ومخالفة، وأنها مثيرة ومدهشة، وأنها جديدة ومتجددة، وأنها لا تتوقف عن البحث عن الغائب والمغيب، وعن الممنوع والمقموع، وعن البعيد والمبعد، وعن الغامض والملتبس، وعن المضمر والمهرب.

يقول أبو العتاهية في أبيات شعرية تنسب إليه:

النفس بالشيء الممنع مولعة

والحادثات أصولها متفرعة

والنفس للشيء البعيد مريدة

ولكل ما قربت إليه مضيعة

كل يحاول حيلة يرجو بها

دفع المضرة وجلب المنفعة

ونحو هذا البعيد الممنع، ينبغي أن نرحل جميعا، وذلك بحثا عن المدينة الفاضلة الممكنة الوجود، وبحثا عن اللغة الفردوسية الضائعة أو المضيعة، وبحثا عن الإنسان الإنساني فينا، وبحثا عن الكتابة الحيوية المتجددة، والتي هي كتابة أخرى بالضرورة.

وبحثا عن القارئ الآخر،

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

مقالة

شعرية الجسد بين المرأة والقصيدة في ديوان «تنويعات على باب الحاء»

محمد يوب

لقد صدر للشاعر المغربي عبد السلام مصباح عن دار القرويين ديوانه الأخير الموسوم ب«تنويعات على باب الحاء» وقد تناول فيه كعادته مجموعة من التجارب الإنسانية التي صاغها الشاعر شعرا بأن أضفى عليها صفة التخييل والصور والرموز، لكي ينقل هذه التجارب وهذه المعاناة من عالم الواقع بحرفيته إلى عالم الواقع من منظور أدبي يميز الخطاب الشعري عن باقي أنواع الخطابات الأخرى.

ولعل حرف الحاء هو الحرف السائد والمسيطر على عموم قصائد الديوان في إشارة إلى الحب و الحلم والحرية والحياة وحواء...، وكل ما يرمز إلى المحبة والسكينة والهدوء وعمق المشاعر الإنسانية التي تنبعث عبر بوابة نسيم الحياة وحب كل ما هو جميل، وتنتشر في فضاءات الكون لتعم المحبة بين الإنسانية ويزول الحقد والضغينة.

وقد كانت هذه الأشعار بمثابة أحلام يتمنى الشاعر تحقيقها في الواقع، ويتمنى أن يجد المرأة التي هي عبارة عن حلم نسجته مخيلته وعبرت عنه شعراء، وتتعدد معاني ودلالات الجسد بتعدد أنواع الحلم، ففي كل ليلة يحلم ليستيقظ على نكسة الاصطدام بواقع آخر مخالف للواقع الذي حلم به بالليل.

عبد السلام مصباح شاعر مشاكس يلاعب الكلمة كما يلاعب المرأة، يحاور الواقع بل يدفع الواقع إلى محاورة الشاعر، فمرة يشكره ومرة يشتمه، مرة يعيش انتكاسة الذات ومرات يجد للذات مقرها ومستقرها، لغته مسكونة بالمختلف من الألفاظ فمرة يلجأ إلى اليسر ومرة يقصد العسر لكي يرفع القارئ إلى مستوى ما يكتب، فكتاباته تدخل في إطار السهل الممتنع.

(سيدتي
من عمري الباقي جئت إليك
لنرتب أوراق البوح
ونرشف من سحر الحرف
غوايات الحب) ص19

فعندما نتمعن جيدا في هذا المقطع الشعري يبدو لنا وكأنه مقطع بسيط وقريب المعنى، ولكن عندما نتمعن فيه جيدا نستشف عمق الدلالة فيه وأبعاده النفسية التي تتشاكل لتخلق الصورة المتولدة من تناقضات المعاني والصراعات الخفيه في بناء القصيدة، وفي بساطة اللغة رغبة من الشاعر في تفاعل كل فئات القراء والتناغم مع القصائد المشكلة للديوان كل واحد يفهم القصيدة حسب مستواه وحسب تذوقه للصور والمعاني التي تعبر تمفصلات النص الشعري.

وعندما ينقل الشاعر هذا الخارج فإنه لا ينقله بشكله الحرفي وإنما ينقله بطريقة المتخيل الذي يضفي على الواقع ما يسمى بالشعرية، التي تميز الشعر عن أجناس أدبية أخرى، بأن يخضع اللغة الشعرية في إطار الانزياحات اللغوية التي تعطي للفظة أكثر من دلالة وأكثر من معنى؛ بحسب تعدد القراءات والتأويلات، فالنص الشعري عند الشاعر عبد السلام مصباح مفتوح على لغة وصور شعرية غائرة ومتواصلة، لكنها غير متشابهة، لغة تحكي وتعبر عن قضايا وهموم الانسان، تحكي عن وجوده وكينونته، عن الغايات والمقاصد الكبرى التي يريد تحقيقها من الجسد والمرأة والحياة والحب، بفكر الرجل الكبير ولغة ومشاعر الطفل الصغير....إنه يرمي جانبا بالجسد الشهواني الهابط الباحث عن اللذة، ليبحث عن جسد برئ بعيد عن الخطيئة التي يتمرغ فيها عامة الناس الذين تسكنهم المرأة الجسد وليس المرأة الروح.

وباللغة يرسم الشاعر خارطة الجسد المتعالي كما يراه وكما يعشقه، فكانت اللغة بذلك طيعة تفهم مقاصد الشاعر وغاياته، وكأنها أصبحت متواطئة معه في كشف أسرار هذا الجسد الذي يحتج عندما يتعرض للتلصص والغدر.

فسكونه بالمرأة وعشقه لها دفعه إلى حد الغواية الصوفية والعرفانية التي تقدس كل ما هو جميل وما هو غامض وبعيد المنال، ولذلك نجده دائم البحث عن الغابر بين ردهات وتفاصيل المرأة لعله يجد طريقا معبدة لتفاصيل وتضاريس المرأة، وفي حديثه عن المرأة فإنه يتحدث عن القصيدة، عن نموذج معين من المرأة ونموذج معين كذلك من القصيدة التي تستوعب طاقات ومواهب الشاعر.

فالجسد الطاهر في اعتقاد عبد السلام مصباح هو الجسد الحر الذي يصعب الوصول إليه، هو الجسد الذي يحافظ على طهارته ونقاوته، هو الجسد البتول الذي لم تشق بكارته، لكن عندما تفتض البكارة يصبح جسدا ترابيا عاريا في متناول الجميع.

إن عشقه للمرأة يصل إلى مرتبة العشق باللوحة التي تزين الجدار يراها الإنسان المغرم بالجمال ولا يمكنه لمسها خوفا عليها من ضياع وزوال بريقها.

ولعل في ذلك تأثر الشاعر بالغزل العذري الذي عرفه الشعراء العرب القدماء والذين كانوا مولعين بهذا النوع من الغزل العذب الرقراق الذي لا يخدش الحياء ولا يتعرض لما خفي من المرأة، وهو الغزل الذي تعذر على أصحابه الزواج بمن يحبون بل كانت نهاية كثيرين منهم هي الجنون والتيه في الصحراء العربية.

(أحلم....
أحلم بامرأة قادرة
أن ترسم برج النهد
بأنداء الطيف
وبالحرف...
لتفيض جداولها بالعسل) ص 66

بمعنى أن الشاعر يريد نوعا مميزا من النساء اللواتي يترفعن عن العلاقات الشبقية التي يمارسها عامة الناس، والتي يلتقي فيها الانسان مع الحيوان، إنه يريد الوصول إلى علاقة حب مثالية لا يتقبلها العقل البشري، ولا يمكن تحقيقها على مستوى الواقع، وإنما هي موجودة في ذهن الشعراء المغرمين والمتيمين بالمرأة إلى درجة الهيام.

وكانت اللغة الشعرية عند عبد السلام مصباح لغة ولادة متعدد المعاني والدلالات، لغة متمددة تعبر الواقع إلى الخيال، وتكسر الصامت للولوج إلى لغة الصائت التي ترجع الإنسان إلى طبيعته وإلى صفاء سريرته حيث تتحرك أحاسيس القارئ وتجعله عنصرا مشاركا في تفاصيل العشق والهيام الذي يعيشه الشاعر.

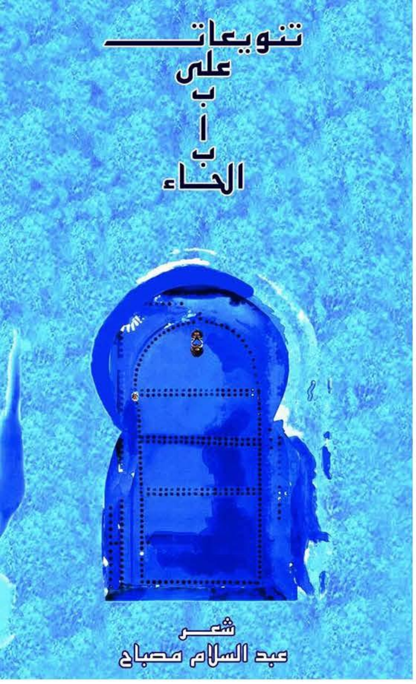
(نورستي
فلتنتي
في ميلادك
أفرش هذبي
نبضي
وحروفي
أسكب شهدي
عشقي المكتوم
نشيدا
لأرصع فرحتك) ص39

فاللغة بهذا المعنى تسرب الدلالات الشعرية من خلال تمازج عناصر متعددة في المشهد الشعري عند (الشاعر والمرأة واللغة والمتلقي)، ويتسرب المعنى من خلال شيفرة ورمز شعري عبر بوابة الجسد وعبر لغته الأيروسية، التي تعشق الجسد إلى حد التلذذ والغواية، إلى حد التلاعب بالجسد عندما يمارس طقوسه في الاستعراض أمام المرأة التي تكشف كيمياء الجسد.

إنها لحظة من لحظات العشق بطقوس سريالية وأخرى بوهيمية تريد القبض على ما لا يمكن القبض عليه، إنها لحظة منفلتة تفرضها طبيعة الشعر الحداثي الذي يمزج بين قصيدة النثر والشعر الأيروسي، حيث تصبح المرأة والشعر وجهان لعملة واحدة، بل المرأة هي الملح الذي يعطي مذاقا للقصيدة الشعرية، ولكن ليست أية امرأة وإنما هي امرأة من طينة أخرى لا يعرفها إلا الشعراء.

(أحلم....
أحلم بامرأة قادرة
أن تتحمل طيشي
نزواتي
وحماقاتي
أن تتحمل
كل جنون الشعراء
وكل جنون العشاق
ولا تنفعل) ص64

والمرأة من هذا النوع لا يمكن أن تكون إلا في قصائد عبد السلام مصباح وفي دواوينه حيث تنقلب المرأة من كيان له



روح إلى قصيدة لها روح كذلك تحس كما تحس المرأة، فهو عندما يكتب عن المرأة فإنما يكتب عن الشعر عبر بوابة المرأة، وعبر جسد المرأة التي يستقبل القصيدة المعبرة الجميلة، والمرأة عنده كما القصيدة كائن ورقي مكون من حروف ممشوقة القد وموزونة القوام، والقصيدة كذلك جسد مرسوم بالكلمات، وصورة لجسد مستعاد في النص بالذكريات، وجمال القصيدة متمثل في الوسائل البلاغية من استعارة ومجاز، وتشبيه، وكناية، أي كل ما يسهم في رسم تلك الصورة الجميلة من كلمات، وإيقاعات، وكما أن للمرأة جسدها فللقصيدة جسدها المتمثل في اللغة كما أنها ولادة مثلها مثل المرأة حيث إنها تلد المعاني والدلالات

(سيدتي..
أيتها النرجسة المتوردة الوجه
لم تمتشقين قوافي البحر سلاحا
وتخوضين الحرب
بأنامل يسكنها غيم
يتدفق بالعشب
وبالفل
وبالشعر) ص45

وما يلاحظ في الديوان هو كونه يدخل في اعتقادي فيما يسمى بالتخييل الذاتي الشعري الذي يرسم فيه الشاعر خارطة الطريق للكيفية التي ينبغي أن ينظر بها الرجل إلى المرأة، إنه يريد أن يرسم مجموعة من الخطوط العريضة التي تعلم من يريد معرفة كيفية التعامل من الجسد/ الأنثى الذي يعاني من قهر وظلم الرجل العربي، الذي اكتسب هذه العادة عن طريق الوراثة وليس بفعل عامل الطبيعة، لأن الطبيعة في اعتقاد الشاعر تمنح الحب للإنسان وتشجعه على تبادل هذا الحب وهذا الود.

(جموع الأحبة
أتينا..
لنوقد بالحب
بالأغنيات الندية
شموع المحبة
نعمدها بالندى الأخضر
وبالألفة المشرعة.) ص89

ARCHIVE
Archivebeta.Sakhrit.com

القرد والإسكافي وحليمة

فؤاد اليزيد السني

في البدئ، ونقصد لتجربته الغرامية، كان يبكي عليها «بحال البوهالي»، حسب تعبير أحد المراقبين الفضوليين للمشهد آنذاك. أما اليوم، بعد تورطه في حبال غرامية جديدة، فيبدو عليه انه قد تناسى كل شيء، وأن ذاك البكاء الرومانسي المر المذاق لم يحصل. حتى عيونه هذه، تبدو كغير تلك التي كان ينظر بها إلى زوجته حليمة، أيام كانت تبيته بلا نوم.

- سبحانك يا مبدل الأحوال! قالت حليمة بتعجب، للقرد الذي جاء متنمما لآخر الأخبار الدائرة رحاها بين زوجها الإسكافي من جهة، وهي حليمة زوجته من جهة أخرى.

لقد كانت محقة في تقييمها النقدي لزوجها الإسكافي الذي صار غير الإسكافي. فبعدما كان يلاحقها كظلها صبح مساء، وبعدما كان يركب شهوتها بكرة وأصيلا، أصبح لا يطيق حتى النظر إليها، أو سماع نبرة واحدة من صوتها، الذي كان «كيموت عليه»، حسب شهادة حليمة.

- سبحانك يا مبدل الأحوال! قال القرد بدوره، وتنفس نفسا عميقا مبديا أثر التضامن العاطفي اللامجدي مع حليمة التي استبدلها زوجها مؤقتا بقحبة نصرانية.

عفوا، أرجو المعذرة، فلقد نسيت أن أقدم لكم شخصية ودور السّي القرد في قصتنا هذه. هو من ناحية رابطة القرابة، ابن إحدى خالات زوجة الإسكافي المنقرضة جذورها، بمعنى «ريحة الشخمة في الشاقور» بتعبيرنا المحلي. أما من ناحية اشتراكه في هذه الحرب الزوجية، فهو البطل الذي يلعب دور الوسيط «المخربط» بين حليمة من جهة، وزوجها من جهة أخرى. قصدي، أنه ينقل للإسكافي كذبا ما تسره حليمة، وينقل بالمناسبة لهذه الأخيرة ما يطلعه عليه الإسكافي من أسرار شخصية حقيقية، ويضيف على كل هذا، شيئا من عنده لإذكاء النار في هشيم القول. ولقد سميناه بالقرد، لأنه شديد الشبه بهذه السلالة من الثدييات المنقرضة، التي يزعم بأنها قد مسخت بشرا أو العكس. وحسبك أن تتطلع إليه وتمعن النظر في قسماته، ونعني القرد، لتبادر قائلا، والدهشة ملئ عينيك «سبحانك يا الخالق!».

وتابعت حليمة قائلة:

- والله كنت أتوقع هذا منه، من لما جاء لخطبتي لأول مرة، فرفضته، ولكنه عاد ليتمسح بي «بحال الكلب حشاكم». والله يرحم الوالد الذي قال فيه: «هذا الراجل بحاله بحال السلك، أنت تطلقه وهو يتعوج».

وانهارت دموعها كالعادة، عقب إفراغها لثلث شحناتها العاطفية. وكادت غاضبة أن تفعل مجازا للإسكافي كذا... وكذا... وكذا... لولا أن القرد «البسيكولوگ» كان لحسن حظها بجانبها، لمساواتها والتخفيف من حدة غضبها، وإلا لانهارت أعصابها كليا في أثناء غيابه.

- ربنا لا تؤاخذنا إن نسينا او أخطأنا، قال القرد، ثم مسح وجهه بيديه المنافقتين.

لكن حليمة كانت مرهفة الحساسية وشديدة التسامح مع ألد أعدائها. وكانت تعرف جيدا فصيلة الرجال المنافقين، ولكن ما كان يزيد الطين بلة في رأسها، أن تراهم وزوجها من بينهم، يتظاهرون بتأدية الصلوات في أوقاتها، فيزدادون بالمناسبة خشوعا وهلوسة في دعواتهم، إيمانا منهم بأنهم على أحد مداخل جنة الرحمة.

- هل تركتها معه كما قلت في محل عمله، قالت حليمة للقرد المتمسكن.

وأومأ القرد برأسه مؤكدا:

- وحق الله العظيم.

ثم أردف قائلا:

- عندك تقولي له أنا اللّي ...

وقاطعته حليمة:

- ولو قطعوا مني هذا الخبيث، وأفرجت شفتاها عن لسانها الراقص كرأس ثعبان ماكر.

وتابعت كلامها:

- المسكين، أصبح مولعا بالموضة في آخر الزمن! أما رأيته مرتديا «الكابة الحمراء ديال المغني كارلوس»، والله ما بقي يخصه إلا الحلق والسوالف.

وإذا بالباب الخارجي قد أحدث صرصرة انفتاح ثم انقفال. فظنت حليمة بمقدم زوجها، الذي يدخل إلى البيت سرا على أطراف بنانه، لفكرة ما تجول في رأسه. وللحين اسوت في أريكتها، وعدلت من جلستها التي لا تليق بها كامرأة في حضرة الرجال، حتى ولئن كان الرجل المعني، ابن خالتها القرد نفسه، وأشارت واضعة سبابتها على فمها، لهذا الأخير ملزمته بالسكوت. وللحظة، كمن يلعب دور «الديتكتيف» المفاجئ، ظهر الإسكافي عند مدخل الصالون:

- السلام عليكم

قال الإسكافي، واستدار في القرد:

- إيه، أنت هنا؟

وطأطأ القرد برأسه علامة على الحياء، وعنوانا للحذر الذي يحف به حليمة. في حين تابع الإسكافي كلامه مع القرد، مبررا لزوجته ومراوغا بطريقة غير مباشرة، عن سبب تأخره، وذلك بأسلوب «إياك أعني وافهمي يا جارة»:

- والله أنني قضيت الليل كله في محاولة إدخاله

وأجابه القرد فاطنا لما ظهر وخفي من كلامه:

- إدخال من؟ قال القرد باستفهام

- المفتاح في «اللوبة» يا راجل، وتابع مفصحا ومبينا:

- إن ما أتقاضاه على إصلاح المفاتيح «لوبات» الأبواب المستعصية، أكثر مما أتقاضاه في ترقيع وتطريف سلة من الأحذية، مشيرا إلى مهنته المزدوجة كإسكافي أي «طرّاف» بتعبيرنا المغربي، وقفال كصانع للأقفال والمفاتيح.

وفطنت حليمة لمسألة القفل والمفتاح حسب حدسها الأنثوي، ولهذا التبرير البدائي لهذا الزوج المنافق الذي قضى ليلته مع النصرانية خارج البيت، ولهذا التلعثم في الكلام، أو كما تقول حليمة نفسها «هذا بنادم بدأ كيدخل ويخرج في الهدرة». وشعرت بنفسها قد بدأت تغلي كالطنجرة، فلم تتمالك نفسها وانفجرت قائلة:

- قل بأنك بت مع تلك الجيفة الكذاب! قلها بلا لف ولا دوران...

واستدار الإسكافي في وجه القرد، مخاطبا هذا في حليمة وتلك في هذا:

- والله أنني قضيت الليل كله معها

وتفطن لزلة كلامه، وقبل أن يصحح من موقفه، بادره القرد متحينا هذه الفرصة لتوريطه:

- مع من هذه الهي؟

- وماشي هي الرجل، الباب قلت لك، والقفل المستعصي الذي يتطلب إصلاحه ساعات بل أياما وليلي لا سمح الله.

وتدخلت حليمة من جديد وقد حمي وطيس المعركة:

- أسكت الكذاب! ولماذا لا تقول بكل صراحة بأنك بت مع تلك الشرفة النصرانية.

واستدارت جهة القرد لتتخذه كشاهد عيان، ثم من جديد في وجه زوجها وتابعت:

- قلها الخداع، فالله سوف يعلقك من أشفار عيونك الكذاب!

غير أن الإسكافي بدبلوماسية «الحراميين» كالديبلوماسيين العرب الموظفين من قبل حكام فراعنة، انسحب من المعركة متعوذا من زوجته المتمردة، ومحتكما إلى حكمة الصمت، واتجه إلى ركنة في أقصى الصالون، فسحب سجادة صلاته الملونة برسوم مكية، وسواها اتجاه القبلة، وكزعيم عربي منافق، دخل بخشوع غير معهود في همس صلاة طويلة النفس.

ومن جديد، ثارت ثائرة حليمة من هذا الفاصل المسرحي السخيف:

- طلقني يا رجل، هات اعطيني ورقة طلاقي ورح لتنام مع الجنية إن شئت!

وأجاب الإسكافي غير فاطن لخروجه من صلاة لم تكتمل بعد:

- اتق الله يا امرأة!

وأجابت حليمة عن غير قصد:

- الزنا والصلاة لا يجتمعان

طارت عيون الإسكافي في وجهه الذي لم يجد له من مكان ليخفيه فيه:

- من الذي يزني؟

وأجابت حليمة ساخرة:

- أنت يا سيد الرجال

وشعر الإسكافي بالهزيمة الأخلاقية تنزل باردة في ركبتيه:

- وشوف المرأة، الشرع أعطانا أربعة.

- إيه، افسد كيفما بغيت وقل لي الشرع! أجابته حليمة.

وكمن تستدرك امرا هاما فاتها، صوبت عيونها النارية في عينيه المنفقتين، وسلطت عليه رصاصتها القاتلة قائلة:

- اتق الله يا رجل، الشرفة النصرانية امرأة متزوجة!

- ومن خرفك هذه الخرافة، قال الإسكافي محاولا النفوذ من شبكة الصيد.

- من خرفني، زوجها الشرعي الذي جائني متشكيا منك.

وحين رأى الإسكافي بان الطوق قد بدأ يشتد عليه، حاول أن يراوغ من جديد:

- إنها بصدد الطلاق، وبالحلال أتزوجها إن شاء الله.

- ولماذا تزني معها وهي بعد في عنق زوجها؟

ووقع الإسكافي في الفخ الحجاجي الذي نصبته له حليمة، وبدأت تلك الأصوات الداخلية التي تثيرها أزمات كهذه، تطنطن في رأسه، فخطف سترته الملونة وخرج هاربا، هائما على وجهه. ومن جهتها لحقت به حليمة لتتأكد من فراره، ولتتأكد من إقفال الباب الخارجي من الداخل، ثم عادت بخطى المنتصرة إلى غرفة نومها ونادت على القرد بدلال:

- حبيبي عباس!

- نعم أسيتّي ...

- أجي، إنني جاهزة ...

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

همسات براقشية

عبد الواحد البرجي

ه

بينما أنا أقطع الشارع الكبير بخطى متئدة، همس إلي صوت نبي، تحسست المكان ذات اليمين وذات الشمال، فلم آلف أحدا، خُيّل إلي أن جانا مردا قد تحكم في شفتي وبدأ ينبس بما شاء من الكلمات، شعرت ساعتئذ بإحساس قرف، حزين ينتابني، فتنهدت على مضض، وبدا ليَ أن شخصا يحاورني قائلا:

ـ اليأس أمل، بل هو الجندي الذي يجعلنا نرْقُبُ النفس بالآمال، ولولاه لما كان للأمل طعم

ـ الحياة سعادة، والسعادة روحانية تأتينا من القرآن والسنة

ـ ابتسم، ابتسم ....

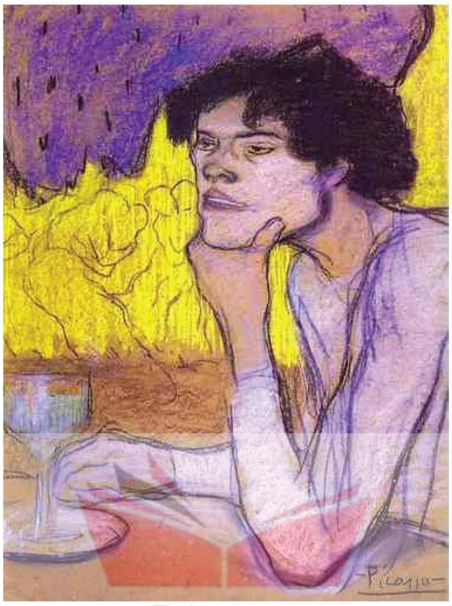
حينها وجدتني كمن ولد ثانية، ولد ليسعد، بدأت أنظر إلى الأشياء منتشيا بها، أنظر إلى السماء فأشعر أني نورسا، أقود سربا من النوارس في سماء الفرات الأخاذة، وبجانبي طائر عوا يتهادى في تناغم مع خرير الأمواج المتلاطمة، وكلما تأملت الحيطان الإسمنتية، بدت لي هادئة، مبتسمة، مستسلمة للقدر، والناس من حولي في هرولة دائمة، وعلى حين غرة رأيت شابا ثخين الجسم يرتدي جلبابا أمهق، وتتسدل منه لحية كثة تواري عنقه، اقتربت منه دون أن ألوي على شيء، تأملته عن كثب، بحثت في وجهه عن السعادة فلم أجد لها أثرا، كان وجهه مكفهرا وعيناه غائرتين وأديم وجهه شاحبا، لم أندهش لأني لست أقل منه تيها، تابعت المسير ودخلت في زقاق معتم ،لم أكد أقطعه حتى انبرى إلي همس جديد، تنحنح أول الأمر ثم قال بصوت هادئ رزين:

ـ لم تع عمق حديثي، تأنَّ قليلا وجدد رؤياك للعالم والأشياء

ـ السعادة ليست إحساسا عابرا، ولا حقيقة مطلقة، ولا هي مجسدة في لباس براق ولا لحية كثة، بل هي روح الأشياء وجوهر الكلم وعمق المعاني ...

م

كنت في ذاك المساء متَّكئا على سرير بسيط، فأحسست أن الجدران بدأت تحوطني، خشيت أن يتسرب إلي اليأس من جديد، وتفر مني روحي وإحساسي، فتقدمت نحو النافذة، أزلت عنها الستار، حملقت عبثا في السماء فوجدت الشمس قد شاخ شعاعها وتغيرت سحنتها، فتساءلت مع نفسي: هل الشمس يا ترى فقدت الحياة مثلي، أم أن الحزن قارب بين خطونا؟ لم أحفل بالجواب، طبعا لأني تذكرت أن الشمس فقط تسير إلى مرقدها لكي تتجدد فيها الحياة، وتملأ نفسها سعادة في الصباح. أما أنا فقد خرجت أبحث عن



سعادتي المتوارية كما المعهود، فقصدت منتزها وسط المدينة، وجلست على أريكة فولاذية، فبدأت عيناي تطوفان المكان كأنهما تبحثان عن شيء لا مرئي، وسرعان ما سمعت كركرة متعالية، تتبعت تموجها في الهواء، فانتهى بي النظر عند أشخاص ثملين يرتدون ملابس نَتِنَة، تتخللها بقع وثقوب، ويتكئون على أسمال بالية، لكنهم حتما كانوا سعداء جدا، سرّني ذلك كثيرا وأحسست بالسعادة، فتقدمت نحوهم، اصطنعت ابتسامة على محياي ما لبثت أن اتخذت شكلها الطبيعي، فقد أمسيت أكثر ثمالة من هؤلاء، سعدت حقا لأني شربت سلافة عنبية ذهبية أخاذة، لذا فقد شربت كثيرا وبدأت أهيم بكلام يشبه السباب أو كلام المجانين، والناس من حولي يمرون ويطيلون النظر، بعضهم يضحك والبعض الآخر يحرك شفتيه بكلمات لا شك أنها ازدرائية، لكني لا أحفل بها. وبعد حين فقدت سعادتي ونظرت من حولي فلم أجد غير الأشجار والزهور النائمة، فاجتاحني شعور بالندم والحسرة، آه لهذه السعادة اللحظية كم هي قرفة تشبه لحظة انتشاء حلزونية، تحسست نقودي، فأدركت أنها تحولت إلى ندامة جديدة لؤلئك الثملين الأشقياء، فعدت أدراجي أبحث عن سعادتي.

س

أردت أن أنام لكن الليل طويل، والكرى لا يغازل جفوني، فقد ألم بي طيف، متزن، هادئ، قرأت على وجهه أرخبيل السعادة.

ـ سألته من أنت؟ فرد مسرعا:

ـ أنا لا أحفل بهويتي، فأنا جزء منك، لكني لست أقيد سعادتك ولا أجعلها تفْترُّ وتفقد جوهرها، وإنما أنا ذاتك الثانية التي تسكنك، جئت لأعلمك كيف تنقل الصراع إلى حوار، والشطط إلى اتزان، فذاتك الأولى لن تستطيع أن تلهمك السعادة لأنها عداك، وبينها وبيني بون شاسع، والعدو مهما تنازل لابد أن يدوس الأمل ويخلق اليأس، أما ذاتك الثانية فهي تمدك بسعادة مزيفة، لحظية، تشبه سعادة الحيوانات، بيد أن السعادة سريانٌ روحيّ لا بهيميّ ....

قاطعته بصوت أجش خشن: وكيف لخلي برئ يحمل هموم النائمين بلا مأوى والظاعنين والعزل والمتعبين والمتشردين، أن ينعم بالسعادة؟

ـ أن تجعل مني نبراسا تهتدي به في الطرقات

ـ لكن من أنت؟

ـ أنا ذاتك الثانية مكمن الوسطية والاعتدال

ـ ومن أين لي بذلك؟

ـ أن تنسج وفاقا بيننا نحن الذوات.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

قصة قصيرة

أنت القصيدة..

فاطمة الزهراء المرابط

«هل ستحبني يوما...؟؟» يتساءل كل ليلة.

يسكب آهاته الملتهبة على ورقة بيضاء، ينسج مشاعره المشتعلة في رسالة أو قصيدة شعرية، يتأمل صورتها المثبتة على شاشة جهازه المحمول، يشم أنفاسها المتدفقة في شرايينه، بريق عينيها، يشعل شمعة قلبه المهجور، قُبلتها البريئة ذات قطار تُحرق جسده المتعطش للحظة اللقاء.

«أنتِ القصيدة...» كتب لها ذات صباح.

«هل القصيدة تشبهني أم أشبهها؟» تساءلت أمام المرآة. تأملتْ صورتها المعكوسة وسافرتْ عبر شهاب الهوى، لتبحث بين ثنايا جسدها عن قصيدة تائهة. هذا الصباحُ كان مختلفا! لا رسالة تخاطبها أو قصيدةٌ تُنعش يومها الهادئ، ساعات وليالٍ مضت، في انتظار قصيدة لم تُكتب بعد...

الحنينُ إلى القصيدة يناديها!

حملتْ حقيبتها الصغيرة وركبت القطار، المدينةُ التي لم تتصالح معها يوما، استقبلتها ببرودة غريبة ذاك الصباح. الشاعر المجنون لم يكن هنا أو هناك. شرعَتْ تبحث عنه بين تقاطيع وجوه تعرفها ووجوه لا تعرفها. لهيب الشوق يبعثر أفكارها ويمزق قلبها، خيبة الأمل تلقي بها في قطار العودة إلى نقطة البداية.

طيف امرأة شقراء يسكن القصيدة.

يزورها كل ليلة، يُشَتِّتُها ويبعثرها، طردتْ الفكرةَ من خيالها وعادت إلى جهازها لتبحث عن قصيدة جديدة وعن ذكريات غريبة وبعيدة. «بدونكِ.. لا شِعرَ يُكْتَبُ أو امرأةٌ تُحَبُ..»، كان يهمس لها متأملا صورتَه المعكوسة في سواد عينيها، الحروف وحدها تُذوِّبُ رياح المقاومة.

هذا المساء كان هناك، يعبث بالحروف والكلمات. لهفة الشوق، لم تبدد رغبة الصمت والسؤال، لم تُمْحِ بقايا الحروف الملتهبة، صورته الجديدة تتراقصُ أمام عينيها على شاشة الجهاز وقد خط الشيبُ خَصلات شعرهِ الأسود، تأملت العبارة أسفل الصورة: «سكنتِ القصيدة وكُلَّ الدواوين القادمة...»، تنهدتْ وتذكرتْ رسائلَه وقصائده الشعرية.

هل رحلت القصيدة عن سمائها؟!

الشاعر المجنون يشرب نخب ديوانه الجديد، تجمدت الحروف على شفتيها، قرأت الخبر مرة، مرتين، ثلاث مرات، لم تصدق.. الحروف خانتها هذه المرة وضيعت قصيدتها الجميلة.

آن أوان العودة...

مسحت دمعتها الأخيرة، وهمست وهي تغادر جهازها الصغير:

- الآن تذكرت، هذا حال الشاعر بعد انتهاء كل قصيدة.

الجـدار

قصة قصيرة

■ محمد الشوبي

مثلا هي الألفة..أو كأنها الألفة.. الأيام فيها تذرف دمعا كالعسل، وتجمع بيننا، كنا أنا وأنت كبحور تحضن الشطآن في ليال مقمرة، كأنك أي شيء وكل شيء. تلك الرغبة في اختراق العالم، عالم الجنون، وجدتك تكتبين أحرفا من بقايا أحرفي، التي كتبتها من سماد ذاكرتي الشقية، وتسيجينها بظرف أبيض، واضعة فوقه جواز مرور، ثم تلقين بها وراء جدار متهرئ، فتنسي المسافات بينك وبين أوراقها المخضبة بالأدب، وجدتك ذاك الصباح، ترسمين خريطة مبيتة للتاريخ على صدرك، كان الريح يدفع كل شيء نحو السكون، كنت نصف ثملة، اجتزت سربا من الأطفال كاد يطيح بك مرحهم، وبالمقهى المعلومة التي كانت تعب المعطلين عن الحياة، توقفت قليلا تراودين كأس الشاي عن نفسه، ازدادت برودة المدينة، مما جعلك تدخلين في جوف معطفك، وتسرعين الخطى إلى أقرب جدار،بدا لك ممتقع اللون، لعلها الريح هي من فعل به ذلك؟. تذكرت قطعة فحم كانت في جيبك، ودون انتباه إلى أنك امرأة، بدأت تغلفين الجدار بالكلمات، أصبغت عليه ألفة سوداء، بدت كلوحة لفيلاسكيز، ترنح الجدار قليلا، واستلقى عليك ظله، فوقاك شدة الريح، حضنك للحظات نسيت فيها جسدك، احمر وجهك، وتورد ثديك، واشتعل الدم في عروقك، قلت: «أنا حمقاء.. قد يكون هذا الجدار آيلا للسقوط؟» وتخلصت من ظله، ووقفت متشبثة به، كأن سقوطه لن يؤثر فيك، كما سيؤثر الريح الذي قد يدفعك أمام سيارة، سائقها مجنون السرعة، احتميت به حين كبرك، فأهداك طفولتك وشجعك على لعبة الكتابة، كتبت اسمك فوق امتقاعه أولا، ثم كتبت كل الجمل البذيئة التي خطرت لك، وكانت كلها جمل جنسية، جمل نتخلص بأحرفها من المسكوت عنه في علاقاتنا، استخرجت كل غضب طفولتك وألقيت به عليه، وهو رصين لا يتزحزح. كتبت وكتبت وكتبت، إلى أن فرغت من غضبك، وبعد أن هدأت، قررت كتابة جملة حب عليه، وهنا انقشعت عيناك أمام الدهشة، اهتز الخاطر المسكون بالماضي، وتأجج الدمع في مقلتيه، وانجلى صدأ الحنين من على جبينه، وما أفزعك أكثر، هو الصوت المبحوح الذي صدر منه، صوت من الماضي، لنبراته عذوبة تضمد الجراح، استلقيت مستعطفة له، لكنه تفتت أمامك وخر إلى الجهة الأخرى، كانت جملة الحب التي استفزته لازالت تطن في أدنك، هي من تركه أعزلا دون أعمدة، قلت له: «ظننت أنك ستسقط فوقي، وها أنت تسقط فوق الأعشاب، وتقتل طفلا كان سيكبر في أحشائي»، استنهض قواه، ورمى بحبات رمل في عينك اليمنى، وانصهر في موجة الريح، وهب على المدينة دون أن يلتفت وراءه.

ارتقبته سنة، لكنه لم يأت لا هو، ولا الطفل الذي ظننته في الأحشاء، أفقت من انتظارك، توجهت نحو التلفاز لعلك تجدين صورا عارية لرجل، وتصبين عليها جام عشقك، كما تفعل كل النساء الوحيدات، فلم تجدينها، لأن الريح عبثت بالهوائي فوق السطح. دخلت الحمام وأخفقت في استنساخ صوت أم كلثوم، أخرجت سيجارة، وقبضت على نفس طويل، وسقطت أرضا لأن اللفافة لم يكن فيها التبغ وحده، كانت الضفادع تقفز أمامك، والمطر يلاحقها، والكليطو يتأرجح، والرعد يهمس في أذنك، يعزف لحن الترهيب، لأول مرة دخلت مسجد الشيطان، ووجدت الجن يسبحون بحمده، والعفاريت تتلو ناموس السحر، تجلى لك السقف مبتلا بالخديعة، ارتقبت سقوطه هو الآخر، لكن سقطت منه عنكبوت، وبعض الجثث المصلوبة في خيوطها، وما هي إلا هنيهة حتى انتقلت إلى المقبرة المجاورة، مودعة الجدار، والمقهى الذي يرتشف فيه المعطلون عن الحياة كؤوس الانتظار.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

اندهاش الذاكرة

■ عبد الله هجام

ظلت تأسرني رؤاي
من شرفة
الكنيسة الخضراء،
حيث وقفتُ مشدوها
أتأمل آنذاك
ما كان يُشعرني
بأنفاس كائنات
الليل،
الذي يُسيجني
داخل متاهة بورخيس
وكانت
إثر ذلك
(*) قصائد في ألياف الماء،
تشتد عني
بعشق اللسان،
الذي يترك
وقع الكلمات موشومة
على أماكن القلب
الذي ينجرف بعوالمي
إلى عزلة الصمت
بسكر البياض.

(*) ديوان للشاعرة نجاة الزباير

شعر

امرأة من نور

إلى
الموشومةِ بالشين
وبالخاءَينِ والمفعمة
بالشعر وبالكرم

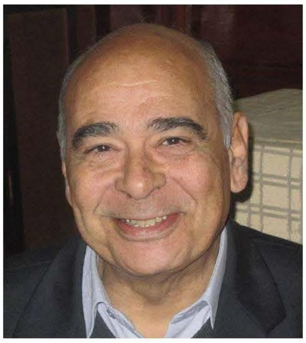
قـال شبيهـي
ذاتَ رسالـه
لا تـزْرعْ حَرفـكَ، ياهـذا،
فـي تربَتِهـا
دَعـهُ يُلغـي هذيـانِ الحـاءِ
ويَنتَفِضُ
كـيْ يوغِـلَ
فـي أَروِقـةِ الجُـرحِ الغائـرْ
يَسكـبُ فِتْنَتـهُ...
ياشاعِرَنـا
كَيـفَ...؟
وذي سَيّدةُ الْبَحْرَيـنِ
وياقوتتُـهُ المَرصـودةُ للحُلـمِ
ولِلكَـرمِ
لا تَمـلكُ غيـرَ يقيـنٍ
يَتَلفحُّهـا
ويُلوِّنُهـا بحنيـنِ الكـونِ الأَبهـى
جاءَتـكَ عارِيـةً
مِـن ليـلٍ ونهـار
دامِعـةً
مُثقَلـةً
بِفصـولِ العِشـقِ الْمقمـوع
وبِالخَيبـاتِ
تَتشَضّـى عَطشـاً
وتَشـعُّ حُضـوراً
شوقـاً
لِلحَـرفِ المَوصـولِ
بِنبـضِ الأَرضِ
بِفُيوضـاتِ يقيـنٍ...
جاءتـكَ
تَسأَلُـكَ الرِّفـقَ
كـيْ تَمنَحَهـا مَوتـاً
أو تَمنَحَهـا أَجْنِحـةً
تَفتَـحُ بيـن خلاياهـا
نافِـذةً للضَّـوءِ
لتَلمـسَ دربَ الوصـلِ
ودربَ الفـرحِ البكـرِ
وَتبـدأَ رِحلَتَهـا
صـوبَ المِعـراجِ.

■ عبد السـلام مصبـاح

إبداع

قصة قصيرة

أنا وأنتِ



■أحمد الخميسي - مصر

نجلس أنا وأنتِ إلى المنضدة التي تجمعنا كل يوم، صامتين، كعادتنا منذ سنوات. نستعد للإفطار. أنا وأنتِ . تمدين بصرك إلي الجدار الأزرق الفاتح خلف ظهري. أتملى وجهك بعمق وحب ويأس. أروح وأجيء أجلب أطباق الطعام من المطبخ. يجلد قلبي أمل لايموت. أجلس أمامك. أنا وأنتِ. عيناك تنظران بشرود خلف ظهري. لا ترينني. أرفع لقمة إلى فمي ولا أحنى رأسي، ليظل وجهك أمامي، فلا يغيب عني حزنك الذي يشبه شعاعا ينكسر. أنا وأنتِ.

تفلت من الشرفة هبة هواء تلامس وجهينا بقبلة ثم تنزلق إلى بياض خزف الفنجانين. ثمت ذكريات تتقلب. تطرف بعينيها. تتمطى بكسل على سرير الزمن. ثمت قلق ومحبة وعزلة مؤلمة. ينتفض النبض في شريان رقبتك التي كانت تغمر وجهي بالعرق من انفعالك وهي تتلوى مثل طائر يحترق. تجري إلينا من فروع الشجر الممتدة إلي الشرفة سعادة ، فنشعر أنا وأنتِ أننا كتلة واحدة اقتطعها القدر من صخرة قديمة، من برق قديم. نشعر رغم أنك منذ سنوات تمدين بصرك إلى الجدار خلفي أنه ليس لنا سوانا. أنا وأنتِ. وأن موتنا سيكون كانغلاق عينين في اللحظة ذاتها. لا أحد منا يسبق الآخر. أنا وأنت.

تناولتُ قطعة من الجبن. أنتِ لم تمد يدك إلى سلة الفاكهة. لم تتناولي تفاحة خضراء. لم تمسكي السكين. لم تبدأي في تقشير التفاحة. أخيرا أنت بدأتِ لا تقضمين منها بأسنانك. أصبُ الشاي وأنا أسمع صوت أنفاسي. أقلب السكر في فنجانك بالملعقة التي اشتريناها أنا وأنت منذ سنوات وكانت مذهبة وانطفأ وهجها. أنظرُ إليك. تواصلين التطلع وراء كتفي بحزن. كأننا لسنا سعداء. كأننا لسنا عاشقين. أرتشف رشفة من فنجاني. أنتِ لن تقبضي على يد فنجانك. ثم لن ترفعي الفنجان إلى شفتيك. وأخيرا لن ترتشفي شيئا بهدوء. لو أنني أعلم فقط السر الذي يجعلك بعيدة هكذا؟ لو أعلم إلى أين تتطلعين طوال الوقت وراء كتفي؟

أنهينا إفطارنا. حان الوقت لكي لا تنهضي. لا تتجهي إلي المطبخ. لا تقفين هناك تغسلين الأطباق. ألحق بك. أناولك الأكواب. لا تأخذينها من يدي. لاتضعينها قرب الحوض. أظل واقفا خلفك أخفق من الشريان الذي في رقبتك. أطبع قبلاتي وراء أذنك الصغيرة الدقيقة. أرتدي ملابسي لأتجه إلى عملي. أنتِ لن ترافقيني حتى باب الشقة. ستظلين جالسة على المقعد تنظرين بشرود. أرجع متأخرا في المساء ممتلئا بغرامي بك. نتناول العشاء، أنا وأنتِ، بقلق ومحبة وعزلة مؤلمة. نتنشق رائحة الخبز الساخن فوق المنضدة. ذكريات في طريقها إلى النوم تتقلب على السرير. نهاية يوم طويل جعلنا جزءا من ذكرياته. يخطر لي أن المخيف في الموت هو الوحدة. مسيرة المرء وحده في ذلك الوادي. لكن ذلك لن يخيفنا لأننا معا أنا وأنتِ. لأنه كانت لنا لحظات مشبعة بالغرام والعذوبة، بالهوء الذي يتدفق من من الشرفة بلون المساء، مؤرجحا أطراف الستارة البيضاء.

أتملى وجهك بحب وعمق ويأس في حجرة النوم. تمدين بصرك من فوق كتفي إلي صوان الملابس. تضعين رأسك على الوسادة. تطفئين المصباح الصغير. يظل قلبي متيما بك لا يموت فيه أمل. فقط لو تقولين لي من منا الذي مات ولم يعد يرى الآخر؟

***

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

قصة قصيرة

زجاجتي..

■إسماعيل آيت عبد الرفيع

زجاجتي مليئة بالألم، متى حرّكتها وأنى حركتها تصدر أنينا، تنتفخ، يتغير لونها وشكلها، فأشفق عليها وأحاول إكسابها شكلها القديم، لكني لا أتذكره، نسيته، أصر، أنبش في مخيلتي المهمومة فتتأبى علي، ألأني لم أحب شكلها القديم، أم لأني كنت مشغولا عن زجاجتي بغيرها من الزجاجات المترامية على أرصفة الشوارع؟

والتي ما فتئت تتحطم الواحدة تلو الأخرى، ما أجمل مشهد الزجاجات وهي تتكسر، تثور على ما تختزنه من مكبوتات، تنتفض، فيدوي صوتها في الآفاق، تتناقله الشوارع والدروب والأزقة، فتنوء مدينتي به، محاولة ضمه واحتواءه فينفلت كالهواء كالصوت كالشعاع صوت الزجاجات، يحلق في المكان معلنا ميلادا جديدا.. ما أتعس الزجاجات وهي تتحطم، تئد الماضي وتقتلني معه، أتبخر مطاردا سراب صوتها المجلجل.. وبيدي زجاجتي أشد عليها بقوة حتى لا تنكسر فيتضاعف الألم..

د. عبد القادر شريف بموسى - الجزائر

المنهج النفسي وتطبيقاته على الرواية الجزائرية: السادية في علاقة الشرق بالغرب في الرواية الجزائرية

أساءت تجربة نقد الأدب في ضوء علم النفس، منذ زمن فرويد الذهبيّ حتى يومنا، إلى إبداعيَّة النصّ وضربت عرض الحائط بجماليَّته إلى أن صارت الأعمال الأدبيَّة ملفّات اتّهام لأصحابها بشتّى أنواع الأمراض النفسيَّة. أمسى الأثر الأدبي طريقًا إلى قراءة مُنتِجه بدل أن يكون هو موضوع القراءة، فالأدباء والشعراء تحوّلوا طرائد يتعقّبها النقّاد المعتمدون منهج التحليل النفسي حاملين شباكهم الغليظة، عاملين على البحث عن حياة المبدِعين في أعمالهم، غير تاركين مساحة خاصَّة متواضعة لهم.

وغالبا ما أتت نتائج قراءة النصوص الفنّيّة في ضوء المنهج النفسي بريئة من أي خدمة للأدب. وقد أدخل علم النفس أصحاب المواهب إلى عيادات النقد وتعاطى معهم كمرضى، بينما هم يمثّلون يقظة البشرية المبكرة في سائر المجتمعات.

وجدير بالذّكر أنّ النّقد النفسيّ التقليديّ أساء إلى المنتجات الفنيّة والأدبية التي عالجها، وسعى إلى أن يكون النصّ الأدبيّ هو بؤرة لتحليل صاحبه دون الاهتمام بالنص ذاته وبفنياته وطريقة كتابته.

أما الدراسات النفسية المعاصرة والجديدة للأدب، فهي تقوم بفصل النصّ عن كاتبه كي لا يُصار إلى تحليل لاوعيه لأنّ في هذا المنحى إدارة ظهر لخصوصيَّة النص واستقلاليته وفنيّته.

وغاية المنهج النفسي الجديد هي رصد العلائق والروابط «بين السردي والنفسي، بين الكتابة واللاشعور» وصولاً إلى فتح آفاق معرفية جديدة، بعيدًا من مطاردة المبدعين لكشف عُقَدهم وأمراضهم. ويمكننا الافتراض بأنّ الرواية مؤهّلة، أكثر من سائر الأنواع الأدبيَّة، لتبوح بالكثير للتحليل النفسي عن إنسان عصرنا، لأنّها تستنطق ذاتيَّة الإنسان في علاقاته المعقّدة بالمجتمع والتاريخ والآخرين...

يقدم الأدب وجهة نظر حول واقع الإنسان ووسطه وحول الكيفية التي يدرك بها الإنسان هذا الوسط والروابط التي يقيمها معه. والتحليل النفسي يقدم نفسه بطريقة مماثلة: إنّه والأدب يشتغلان بالطريقة نفسها، فهما يقرآن الإنسان في حياته اليومية وداخل قدره التاريخي، ويسعيان إلى بلوغ حقائق بالحديث عن الإنسان وهو يتحدث.

تحاول هذه المداخلة إماطة اللّثام عن منهجية الدراسات النفسية للأدب في تعاملها مع النصوص الأدبية، ومن هذا المنطلق فهي تحاول لفت انتباه الدارسين والباحثين إلى تجريب منهج نفسي جديد يتميز عن النقد النفسي التقليدي في منطلقاته ومقاصده وإجراءاته المنهجية. فهو لا يحوّل النص إلى ذات مطابقة لذات الكاتب، ولا يتّخذه وسيلة لتحليل لاوعي الكاتب أو الشاعر، ذلك لأنّ هذه المطابقة لا تخلو من اختزال أو تعسّف يؤدي إلى تجاهل خصوصية النص واستقلاليته، كما يؤدي إلى إهمال الجوانب الشكلية والفنية للنص الأدبي.

يُعتبر المنهج النفسي المعاصر من المناهج النقدية التي بدأ النقاد المعاصرون يعودون إليها ويستعينون بأدواتها في دراسة النصوص الأدبية.

لقد أصبح يولي النصوص الأدبية اهتماما كبيرا بعيدا عن دراسة شخصية الأديب. كما أنّ دراسة النصوص الأدبية بالمنهج النفسي تُتيح لنا فهم النصوص بطريقة معرفية مختلفة خصوصا النصوص السردية الروائية.

من هذا المنطلق يمكننا القول بأنّ استخدام المنهج النفسي في قراءة الرواية الجزائرية سيُميط اللّثام عن كثير من الغموض الّذي واكب موضوع الصراع الحضاري في الرواية الجزائرية، ومن جهة أخرى سينير لنا جانبا من هذا الصراع ويحاول تفسير سبب وجود بعض السلوكيات غير المفهومة لنا للشخصيات الرئيسة في الرواية الجزائرية الحضارية.

تبحث هذه الدراسة في الجانب السادي الذي يميّز العلاقة القائمة بين الآخر الفرنسي والأنا العربي [الجزائري] في رواية « ما لا تذروه الرياح » حيث يمارس الأول على الثاني بنوع من الاشتهاء والتلذذ، الكثير من أساليب التعذيب الجسدي والنفسي دون علم الضحية في غالب الأحيان وذلك تحت غطاء تقديم الثقافة والتحضر والمساعدة الحضارية للعربي المتخلف.

فلا مناص من أن تستعين هذه الدراسة بالمنهج النفسي لدراسة ظاهرة نفسية وسلوكية مرضية بين البطل العربي والآخر الغربي داخل الرواية، وهي السادية بأبشع صورها حينما تتعدى الأفراد داخل الرواية لتصبح علاقة واقعية وحقيقية بين الشعوب المستعمِرة والشعوب المستعمَرة تحت شعارات مختلفة كالتكامل الاقتصادي وحوار شمال جنوب وشراكة...إلخ.

وهذا ما يجعل استخدام المنهج النفسي في مقاربة هذه الرواية «الرمز» ضروريا لفك الرسالة الرمزية التي تحاول الرواية أن توصلها إلينا عن علاقة المستعمِر بالمستعمَر.

لقد تميّزت العلاقة بين الشرق والغرب - على امتداد التاريخ - بالتراجيدية حيث غالبا ما كان يتمّ هذا اللّقاء بينهما بشكل مأساوي. ولنا في التاريخ خير دليل على ذلك؛ فلا يمكن لأحد أن يُنكر الفتح الإسلامي للغرب كفتوحات العرب لإسبانيا وجنوبي فرنسا وإيطاليا، كما لا ننسى الحروب الصليبية الّتي امتدّت قرابة القرنين ثمّ الفتوحات العثمانية لأوروبا وحصارها لفيينا عاصمة النمسا مرّتين متتاليتين (عام 1529 و1683).

ثمّ جاء بعد ذلك الاستعمار الأوروبي لبلدان الشرق الإسلامية، وما صاحب هذا الاستعمار من قهر وعنف واستغلال لشعوبه المستعمرة ومحاولة إبادتها. ولّدت هذه اللقاءات كلّها بين الشرق والغرب، عنفا وعدوانية متأصّلتين على مرّ التاريخ. ومن هنا جاء اللاشعور الجمعي(1) (Inconscient Collectif) للشعوب الشرقية والغربية على السواء، محمّلا بصور العنف والعدوان والغزو والفتح.

من هذا المنطلق جاءت الروايات العربية الحضارية لتصوّر أزمة هذا الصّدام الحضاري ووقعه على المثقف العربي الشرقي بكلّ ما يحمله من صور لاشعورية، فردية كانت أم جمعية عن

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

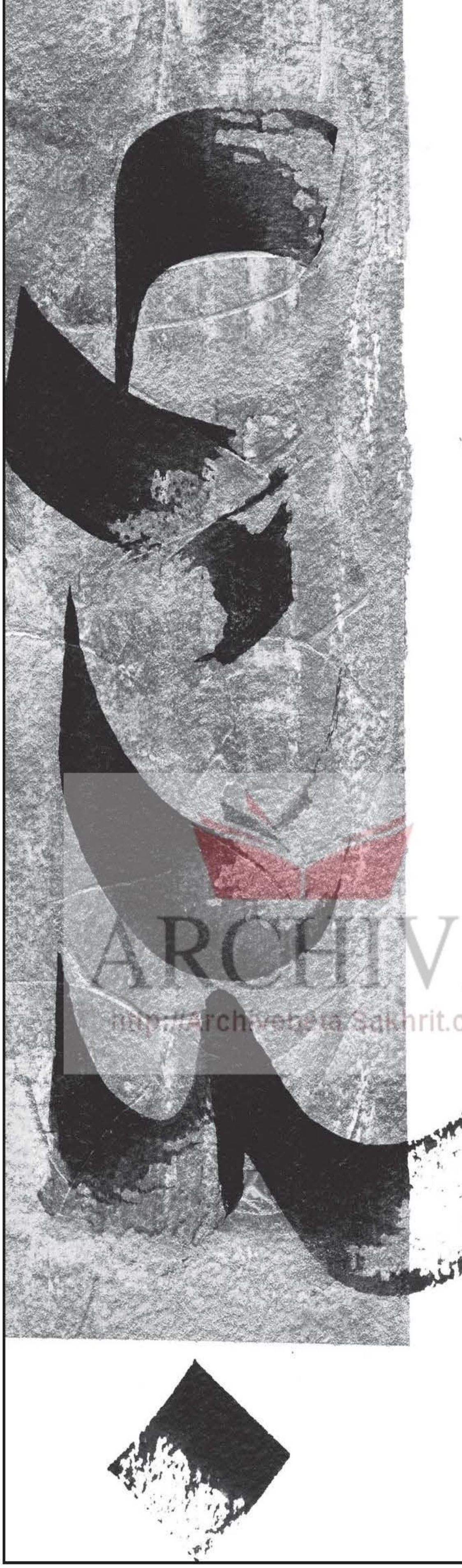
هذا الغرب الاستعماري الّذي احتلّ بلده ونهب خيراته وكان سببا في تخلّف حضارته وبقائها في مؤخّرة الرّكب الحضاري. فحاول المثقف العربي الشرقي أن يُثبت ذاته ويردّ على هذه الحضارة الغربية وينتقم منها في عقر دارها من خلال نقل هذا الصّراع إلى الغرب مُستغلاّ أيّة وسيلة ممكنة ينتقم بها. فنراه تارة ينتقد مادية الغرب وتكنولوجيته وتعاليه، وتارة ينتقم من نسائه انتقاما فرديا عن طريق وسم فتياته بالعُهر والرّذيلة، وقد وصل هذا الانتقام في بعض الأحيان إلى درجة القتل والانتحار كما في رواية «موسم الهجرة إلى الشمال» للروائي الطيّب صالح.

تزخر غالبية هذا النوع من الروايات الحضارية بأشكال من العنف، سواء اللفظي أو الجسدي أو النفسي. فهذا الأخير ما هو إلاّ «نتاج مأزق علائقي بين الأنا والآخر ويتمظهر على الصعيد النفسي، بشكل خفيّ، حينا، مُقنّعا بلباس السكون والاستكانة الخادعة، وحينا آخر بشكل صريح ومذهل في شدّته واجتياحه لكل القيود والحدود. إلاّ أنّ بين حينين هناك العديد من الاحتمالات التي تتفاوت شدّة ووضوحا، فهي قد تأخذ طابعا رمزيا على شكل سلوك مرفوض، أو قد تتخذ طابع التوتّر الوجودي» (2).

وبالتّالي، تقدّم هذه الروايات الحضارية علاقات عنيفة بين شخصياتها إلى درجة العدوان والتعدّي. ومن منطلق المماهاة الّتي يقيمها البطل الشرقي بين علاقة الشرق بالغرب وعلاقة الرجولة بالأنوثة (أي يجعل الغرب محصورا في المرأة) فإنّ الصّراع الحضاري الّذي تقدّمه هذه الروايات يصبح عبارة عن صراع البطل الشرقي مع المرأة الغربية، وما يميّز هذه العلاقة هو ذلك العنف وتلك العدوانية اللّذان قد تصلان إلى القتل والانتحار.

كما أنّ هذه العلاقة العنيفة بين شخصيات الروايات الحضارية، ليست فقط علاقة قائمة على القوّة والضعف والفوقية والدونية، ولكن علاقة قائمة على السادية والمازوشية من منطلق إيديولوجي شرقي يرى أنّ الرجل سادي والمرأة مازوشية.

وقبل بداية تحليل رواية «ما لا تذروه الرياح» لابدّ لنا من إعطاء إضاءة خاطفة عن ماهية مصطلح السادية في التحليل النفسي قبل محاولة استجلائه داخل نصّ الرواية.



ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

«فالسادية Sadism نسبة إلى الكونت دوساد (1814-1740) الّذي قام بوصفها وتبيان خصائصها. وتتلخّص في أنّ المرء يشعر بالتلذّذ لدى إنزال العذاب بأشخاص من نفس الجنس أو من الجنس الآخر. غير أنّ المعنى النفسي التحليلي يتضمّن دائما الشعور باللذّة لدى تعذيب من نعشقهم. لهذا تُعتبر السادية في جوهرها انحرافا جنسيا، على الرغم من أنّ عنصر الجنس قد لا يتبدّى بوضوح في كلّ [العلاقات] السادية» (3).

بينما المازوشية أو الماخوية فقد سمّيت بهذا الاسم نسبة إلى الروائي النمساوي د. فون ماسوخ L.Von Sacher Masoch (1895-1835) الّذي قام بوصفها في كتاباته. وهي عبارة عن الشعور باللذّة من طرف المرء عندما يُمارَس عليه العذاب من الآخر(4).

ببمعنى آخر، المازوشية Masochisme هي «شذوذ جنسي يرتبط فيه الإشباع بالعذاب والألم أو بالإذلال الّذي يلحق بالشخص. ويُوسّع فرويد فكرة المازوشية إلى ما يتجاوز الشذوذ الّذي وصفه علماء الجنس... فهو يعرض أشكالا مشتقّة منها وخصوصا المازوشية «الخُلقية» الّتي يبحث فيها الشخص، بدافع من شعور لا واع بالذنب، عن وضعية الضحية بدون أن يتضمّن ذلك مباشرة أيّ لذّة جنسية»(5).وبعبارة أخرى نقول بأنّ السادية هي عدوانية الفرد متّجهة إلى الآخر بنوع من التلذّذ. بينما المازوشية فهي تلذّذ الفرد بآلامه وعذابه أو بما يقع عليه من عذاب أو آلام. وقد تتجلى هذه السادية في معظم أشكال التعبير الإنساني واتّصاله بالآخر بما تحمله من عدوان وعنف وتهديد له. وقد يكون هذا العدوان جسديا أو لفظيا أو أيّ سلوك من شأنه أن يهدّد بقاء الآخر أو يحطّ من قيمته الاجتماعية.

وقبل أن نبدأ بتحليل رواية «ما لا تذروه الرياح» لا بدّ لنا من أن نطرح أهمّ ملاحظة يمكن للمطلع على تاريخ الاستعمار في المغرب العربي أن يصل إليها دون عناء أو مشقّة، وهي قيام الاستعمار الفرنسي بحرب نفسية فظيعة على الشعوب المغاربية المستعمَرة (تونس - الجزائر- المغرب)، حيث اعتمد فيها السّخرية والحط من القيم العربية والإسلامية، ومن نمط الحياة الّتي تعيشها هذه الشعوب. وقد أحدثت هذه الحرب آثارا نفسية عميقة، وخلقت لدى هذه الشعوب شعورا بالاستلاب (الاغتراب) والدونية. وكان الهدف من ذلك نفسيا أوّلا، بتجريدها من كيانها الحضاري، وفي المعاش ثانيا، لتسهيل السيطرة عليها اقتصاديا واجتماعيا وفكريا (6).

وسنحاول في تحليلنا لرواية «ما لا تذروه

الرياح» للروائي الجزائري عرعار محمد العالي، استجلاء الجانب السادي في العلاقات الموجودة بين البطل والشخصيات الأخرى وخصوصا شخصية فرانسواز الفرنسية الّتي ارتبط بها البطل أثناء تواجده بباريس.

ولا بأس هنا من تقديم تلخيص مقتضب للرواية. فهي تقدّم لنا شخصية البشير كنموذج لطبقة من الجزائريين الخونة «الحَرْكَى» إبّان الثورة الجزائرية التحريرية والّذين باعوا وطنهم الجزائر وانضمّوا إلى المستعمر الفرنسي ضدّ بني جلدتهم. فبعد فترة وجيزة من زواجه في قريته وقبيل انضمامه إلى صفوف الثوار الجزائريين، يؤخذ البشير عنوة من طرف الجنود الفرنسيين إلى ثكنتهم ومن هناك يُرحّل إلى الجزائر العاصمة حيث يتلقّى تدريبا عسكريا. فيصبح البطل، بعد ذلك، أحد أعوان الجنود الفرنسيين المهمّين بفضل طاعته العمياء لهم وتنفيذه لأوامرهم مهما كانت خطورتها وفظاعتها على الشعب الجزائري. ويصل تنكّره لبني جلدته وتقليده للفرنسيين المبهور بهم حَدّاً يجعله يغيّر اسمه العربي «البشير» باسم فرنسي «جاك». ثمّ يسافر بعد ذلك إلى باريس ليبقى مع الفرنسيين كهمزة وصل بينهم وبين الجنود الجزائريين الجدد الّذين يتمّ جلبهم إلى معسكرات التدريب كي يتلقّون تكوينا عسكريا يصبحون بعده عملاء لفرنسا يحاربون إخوانهم الثوار الجزائريين.

وأثناء تواجده بباريس يقوم بتقليد الفرنسيين في أفعالهم وسلوكاتهم فيسكر ويعاشر النساء. وفي هذه الفترة يتعرّف على «فرانسواز» أرملة فرنسية جميلة لها ابن اسمه «برنار» فيحبّها ويعيش معها في منزلها. في هذه الفترة يُخفي أصله الجزائري عنها ويتنكر لكلّ من يذكّره بأهله وزوجته «ربيعة» وابنه «باديس». لكنّه في النهاية يكتشف زيف حبّ فرانسواز له، كما تصله أنباء انتصار الثورة الجزائرية واستقلال وطنه، فيحنّ لبلدته ولأخيه «العباسي». يقطع علاقته بفرانسواز ويعود إلى قريته ويطلب العفو من أخيه العباسي فيصفح عنه بعد أحداث كثيرة؛ وتنتهي الرواية برجوع البشير إلى قريته يعيش فيها بين أهله وزوجته وولده، ويعمل في أرضه.

لعلّ أوّل شيء يستقطب انتباهنا في هذه الرّواية، أنّها - وبخلاف الروايات الحضارية الأخرى- لا تطرح إشكالية الصّراع الحضاري من خلال سفر بطلها العربي إلى الغرب (أوروبا)، وإنّما تنقل هذا الصّراع إلى قلب البلد العربي من خلال استعمار هذا البلد ومحاولة تهديم الشخصية العربية الإسلامية وطمسها، وهذا كان دور المدارس الاستعمارية. فبطل هذه الرّواية - على خلاف الروايات السابقة - يعاني من هذا الصّراع الحضاري منذ طفولته وفي قلب بلدته قبل أن ينتقل إلى باريس بسنوات.

تعتبر هذه الرواية من الروايات الحضارية الّتي جاءت لتقلب المعادلة النفسية (سادية/مازوشية) الّتي تربط معظم أبطال الروايات الحضارية بالنساء الغربيات. فكانت السادية من نصيب المرأة الغربية (فرانسواز) بدلا من أن تكون نابعة من ذات البشير (الشرقي). ولعلّ هذا راجع إلى أنّ البشير لم يكن بطلا مثقّفا - كغيره من أبطال الروايات الحضارية - يحمل ذاكرة جماعية عن الغرب الاستعماري وعنفه واستغلاله لشعبه. ولهذا لم يكن في علاقته بالمرأة الغربية فاعلا مؤلما لها (ساديا) وإنّما كان مفعولا به مبهورا بها تحت رحمتها وتحت رحمة تجاربها القاسية والفظيعة.

فالعلاقة الّتي كانت تربطه بفرانسواز ليست علاقة حبّ، حيث شعر - مع مرور الوقت - بأنّ فرانسواز لم تكن تحبّه لذاته، وإنّما حبّها له هو حبّ العالِم لموضوعه: «فهي لا تميل إليه كما تميل المرأة إلى الرجل... وإنّما تميل إليه كما يميل العالم على مادته وكما يميل الدّارس على موضوعه... فهي تعاشره لتستطلع منه أسراره... وهي ترافقه لتستلهم من كلامه مادتها... وهي ترضى بتصرفاته لتكشف سلوكه، فالبشير- كما يشعر - هو بالنسبة لها موضوع للدراسة والاكتشاف والتجربة، ولا شيء آخر...»(7).

كان بالنسبة لها حقل تجارب فقط، فحبّها له يختلف عن حبّ المرأة للرجل، وإنّما هذا الحبّ كان حبّا تسلّطيا، حبّا فيه عذاب التجارب الّتي تمارسها عليه؛ ومن أجل ذلك كانت باقية معه معاشرة له. إنّ هذه الرواية – كسابقاتها – تحمل رموزا عديدة عن الصّراع الحضاري بين الشرق والغرب، ولعلّ أهمّ رمز فيها هو أنّ الغرب الاستعماري لا يحبّ الشرق لذاته وحضارته وموروثه التاريخي والثقافي، إنّما حبّه له هو حبّ مستعمِر لمستعمَر، حبّ عالِم لفئران مخبره يمارس تجاربه عليها بقسوة مستلذّاً عذاباتها وآلامها جراء هذه التجارب. هذا هو الوجه الحقيقي للغرب. ولهذا قرّر البشير «العودة بعد أن عرف الغرب في شخص «فرانسواز» الّتي كانت تعرف منذ البداية حقيقته، ولكنّها كانت تستلذّ تعذيبه والقسوة عليه، وتشجعه على نكران ذاته وأصله، وتتجوّل معه في الأحياء الفقيرة الّتي يسكنها المهاجرون لتدري أثر ذلك على مشاعره» (8).

فلقد كانت تمارس ساديتها عليه دون شفقة. عرفت بأنّه جزائري بالرّغم من تغييره لاسمه العربي باسم «جاك» وارتدائه لباس الجنود الفرنسيين، كما عرفت كلّ شيء عن وطنه وأصله.

ساديتها الأصلية فيها جعلتها تزيد من آلامه بدفعه إلى نكران أصله الجزائري وذاته العربية مع معرفتها المسبقة لما في هذا النكران من آلام فظيعة وعذاب رهيب على نفسيته. ساديتها وتلذّذها بإيقاع العذاب والآلام عليه تتجلّى مرّة أخرى في موقف مرضه بالسّل. كانت تعرف أنّه سيدخل المستشفى لأنّه مريض بالسّل - ولم يكن يدري - لأنّها عرفت أعراض هذا المرض على صحّته فقد كانت تعمل ممرضة من قبل؛ لكنّها لم تنبّهه إلى خطورته ولم تدفعه إلى الذهاب إلى المستشفى وتناول الأدوية حتّى تتحسّن صحّته، نراها تعترف له بذلك - فيما بعد – بقولها: «... كنت أقوم بتجربة معك... كنت أريد أن أجرّب كيف يعمى العاشق، ويتيه في حبّ عشيقته، وهو لا يعرف أنّ هذه الأخيرة، تستلذّ عذابه، وتعيش على آلامه... إذا كان هو يذبل ويضمحل، فهي تنتعش وتقوى. ومن هذا التناقض يعيش حبّها ويزدهر غرامها... هكذا يا جاك... هذا هو حبّي...»(9).

إنّ هذا الحبّ الّذي يدفع بالمحبّ إلى إيقاع الآلام على محبوبه، ويستلذّ عذابه لهو حبّ مرضي: إنّه السادية بعينها تعترف بها فرانسواز للبشير في لحظة من لحظات تأنيب ضميرها وتوبتها عن ذلك. ولعلّ الرواية قد نجحت إلى حدّ بعيد - من خلال إبرازها لهذه العلاقة المرضية بين البطل وفرانسواز - في الترميز إلى العلاقة غير سوية بين الشرق والغرب (الجزائر / فرنسا) والّتي تجعل هذا الأخير لا يتخلّى عن مستعمَره حتّى بعدما نال استقلاله. فهو لا يحبّه حبّ النّدّ للنّدّ وإنّما يحبّه حبّا من نوع آخر، إنّه حبّ القويّ للضعيف، حبّ المستغِل للمستغَل. فعلاقتهما العشقية هي علاقة لا تقوم على ذوبان بعضهما في بعض ولا تقوم على التكامل بينهما وإنّما تقوم على التناقض والتضاد في صيرورتهما المشتركة: فلابدّ لأحدهما في هذه العلاقة الغريبة أن يكون منتصرا والآخر منهزما. ليس هناك تعادل، ليس هناك سلام وليس هناك تكامل، بل يعيش أحدهما ويتقوى وينتعش على حساب موت الآخر الذي يضعف ويذبل. فهذه العلاقة العشقية الغريبة بينهما تفرض بطريقة أو بأخرى وجود معادلة لا مناص لكلا الطرفين من الخضوع لقانونها الذي يقوم على أساس كفتين متقابلتين تتأرجحان ولا تتساويان أبدا: إذا عَلَت إحداهما، فذلك يفرض بالضرورة أن تنزل الكفة الأخرى.

فلا توجد قوة في كفة إلاّ إذا قابلها ضعف في الكفة الأخرى، ولا انتعاش في جانب إلاّ جابهه اضمحلال في الجانب الآخر، ولا غالب في إحداها إلاّ ووُجد مغلوب في الأخرى. هذه هي المعادلة الرّهيبة التي حكمت العلاقة بين الشرق والغرب ولاتزال، فلا يقوم الغرب إلا على أنقاض الشرق ولا يزدهر هذا الغرب ويتطور إلاّ إذا صاحب ذلك ركودٌ وتخلّفٌ في الشرق.

وإذا أراد الشرق أن يتحرّر يوما وينتصر فلابدّ أن ينجرّ عنه انهزامٌ للغرب. هذه الرسالة الرمزية التي كانت تحاول الرواية أن ترسلها إلينا من وراء شخصياتها الرمزية.

كانت فرانسواز تحبّه ولكن حبّها له من نوع خاص، إنّه حب مرضي. ولم تكن هذه التجربة الوحيدة، وإنّما تعدّتها إلى تجارب أخرى أكثر خطرا وأوقع أثرا على نفسية البطل وشخصيته.

لقد كانت تشجعه على نكران أصله العربي وتصرّ على أن يصاحبها في تجوّلاتها بباريس داخل أحياء المغاربة المهاجرين الّذين يعيشون في ظروف صعبة، وذلك حتّى تعرف مشاعره وترى تطاحنها واحتراقها بين ما يحسّه من مشاعر المواساة والشفقة والرّحمة بهم لأنّهم إخوانه، دمهم يجري في دمه، وبين ما يُظهره سطحيا من أنّه فرنسي يحتقرهم ويسخر منهم حتّى لا ينكشف أمره لها. وكان ذلك أقصى درجات العذاب وأقصى ما يتحمّله بشر، بل هو فوق طاقتـه كما تعترف هي بذلك من بعد: «وهل تتذكّر تلك التنزهات الّتي كنّا نقوم بها، في مختلف أنحاء باريس، وخاصة تلك التنزهات في الأحياء الفقيرة، حيث يعيش المهاجرون؟ هل عرفت الآن لماذا كنت أصرّ، وأطلب منك أن تصاحبني، فنذهب ونتجوّل في تلك الأحياء؟ إنّني كنت أحاول معرفة شعورك، وتصرّفاتك، حينما ترى إخوانك المساكين يعملون ويكدّون... في ظروف صعبة تبعث على الرّحمة والشفقة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وأُعلمك الآن أنّ تصرفاتك في تلك اللحظات، كانت وفق ما كنت أعتقد وأتوقّع... وفي الحقيقة، إنّه لم يكن في استطاعتك أن تفعل أكثر من ذلك بل، إنّه ليس من طاقة البشر... إنّ ذلك الموقف كان فوق احتمالات الإنسان»(10).

هكذا تظهر شخصية «فرنسواز» على حقيقتها الفظيعة، فهي لم تكن يوما تحبّ البشير حبّا خالصا له، وإنّما حبّها له كان حبّا مرضيا، حبّا ممزوجا بالرّغبة في تعذيبه وإيلامه فاقت كلّ تصوّر.

فساديتها هذه، مارستها عليه بكلّ وحشية وتلذّذ: فإذا كانت تجربتها على صحّته من خلال تركه غافلا عن تدهور حالته الصحية وظهور آلامه الجسدية وكثرتها مع معرفتها المسبقة بذلك، فإنّ تجربتها الثّانية على نفسيته وشخصيته، كانت في منتهى الفظاعة والقسوة والوحشية، لأنّ الآلام النفسية أقوى بكثير من الآلام الجسدية. فالجروح الجسدية تندمل بسرعة إذا ما وُجد هناك من يداويها فتختفي الآلام، بينما الجروح النفسية تطول فترة شفائها وربّما تنعدم لتبقى تلك الآلام النفسية تمارس تعذيبها على شخصية البطل وتقضّ مضجعه، فلا يعرف طعم الراحة والهناء حتّى بعد انتهاء هذه التجارب الأليمة، وتبقى تأثيراتها عليه لفترة طويلة من الزمن.

لقد «عرض الكاتب صورة حبيبة غريبة الأطوار، فهي تارة طيّبة وتارة قاسية، وتارة أخرة جبارة، إلاّ أنّ السمات العامة الّتي يمكن استخلاصها... أنّ فرانسواز، امرأة ناضجة جميلة، رشيقة، أحبّت البشير بغية الالتذاذ بتعذيبه والقسوة عليه»(11).

وهي بذلك ترمز للغرب المادي الذي لا يريد أن يتركنا لحالنا مهما تحرّرنا منه، كما لا يمكننا أن نمنع أنفسنا من الانجذاب نحوه والانبهار بمستواه الحضاري العالي. يظهر لنا أحيانا طيّبا وأحيانا أخرى جبّارا وقاسيا، فيسلب منّا كلّ ما نملك من خيرات ويتعدّى إلى شخصيتنا ليسلبها مقوّماتها الوطنية والتاريخية والتراثية. يمارس ذلك علينا بنوع من التلذذ بما يسبّبه لنا من آلام نفسية وتاريخية على ذواتنا وأوطاننا.

هذه الرواية هي رواية الغرب الذي يمارس ساديته على الشرق؛ فهي رواية الإيلام والتلذّذ بذلك. هذا هو وجه الغرب الاستعماري وهو الوجه الحقيقي له حتّى وإن بدت لنا وجوه أخرى له طيّبة أو متسامحة تحت شعار الحضارة والتثقيف. وهذا ما أدركه البشير في شخصية فرانسواز الرمز (الغرب) حينما علم بأنّها كانت تعرف كلّ شيء عنه، فرفض عرضها بالزواج رفضا قاطعا: «أنا لم أكتشف إلى حدّ الآن فرانسواز، فرانسواز الحقيقية. كنت أعرف امرأة أخرى. والآن لقد فهمت كلّ شيء»(12).

«وهذا الفهم الحقيقي لشخصية فرانسواز، أي لطبيعة الحضارة الفرنسية، هو الّذي جعل البشير يرفض رفضا تاما، وبسرعة، عرض هذه الأخيرة الزواج عليه، ويرجوها أن تعدّ له الأوراق الضرورية للسفر. وليس معنى إعداد الأوراق هاهنا سوى اعتراف فرنسا بالشخصية الجزائرية... فانفصال البشير عن فرانسواز مرادف تماما لانفصال الجزائر نهائيا عن فرنسا»(13).

قد يغرّر الغرب ببعض أبناء الشرق ويُبهرهم بمنجزاته المادية وتفوّقه الحضاري والعسكري، ولكن ما يمارسه عليهم من ألوان التعذيب النفسي والتشويه لمقوّماتهم، يدفعهم في الأخير - بعد ظهور وعيهم بذلك واكتماله - إلى نبذه والعودة إلى أصالتهم وبيئتهم. فالّذي يقبل سادية الغرب إنّما هو يعاني من مازوشية في شخصيته ونفسيته تدفعه إلى البحث عن إيقاع الألم على نفسه والتلذّذ به، وهذا ما لم يكن عليه البشير.

فالبشير لم يكن مازوشيا يتلذّذ بالعذاب والألم المسلّط عليه، وإنّما كان ذاهلا عن ذاته، مغتربا عن مجتمعه وشخصيته، غير مدرك لطبيعة هذه الآلام المسلّطة عليه من طرف فرانسواز/ الغرب، نظرا لضعف شخصيته وانعدام الوعي لديه، بل لم يكن بطلا مثقفا كما هو عليه سائر أبطال هذا النوع من الروايات الحضارية.

وقبل أن ننهي هذه الدراسة تستوقفنا ملاحظة على جانب كبير من الأهمية والتي تمسّ لجوء الكاتب المتعمّد إلى اختيار أسماء شخصيات الرواية بعناية فائقة. فأسماء أبطال الرواية لم توجد اعتباطا وإنّما جاءت لتخدم المسار الرمزي الّذي تسير عليه الرواية منذ بدايتها حتّى نهايتها. فاسم «البشير» واسم ابنه «باديس» جاءا هنا ليُحيلا بطريقة رمزية سافرة إلى عَلَمين بارزين من أعلام الجزائر ومن قادة التثبّت بالهوية العربية الإسلامية للشعب الجزائري اللّذين وقفا في وجه أساليب الاستعمار التغريبية في الجزائر ومحاولاته المستميتة لطمس الشخصية الجزائرية العربية والإسلامية. يرمز اسم «البشير» وابنه «باديس» إلى كلّ من العلاّمة الجزائري عبد الحميد بن باديس رئيس جمعية العلماء المسلمين وصديقه ونائبه في رئاسة الجمعية البشير الإبراهيمي، اللّذين أسّسا الجمعية ووقفا ضدّ دعاة إدماج الجزائر في فرنسا ونادا بهوية الجزائر العربية الإسلامية. وعبد الحميد بن باديس هو صاحب البيت الشعري المشهور:

شعب الجزائر مسلم

وإلى العروبة ينتسب.

كما لا تخفى علينا الدّلالة الرمزية الّتي تربط بين كلمتي «فرنسا» و«فرانسواز» أو بمعنى أصحّ بين المصطلحين الفرنسيين «فرانس» [France] و«فرانسواز» [Françoise]. ففرانسواز من هذا الجانب هي تصغير لكلمة «فرانس» أو «فرنسا»، أي بمعنى آخر تمثّل فرانسواز جانبا من فرنسا الاستعمارية والبيئة الغربية الّتي هجرها البشير. فالآخر الغربي الفرنسي ما هو إلاّ صورة مصغّرة عن الغرب/ فرنسا بما يحمله من عداء وإيلام وتعذيب نفسي رهيب واستغلال فظيع للبيئة الجزائرية وأفرادها. كما أنّ رفض البشير عرض فرونسواز الزواج به في آخر المطاف ما هو إلاّ رمز لرفض الجزائر أبوية فرنسا/ الغرب وتبعيتها لها من جديد تحت أي شكل آخر من أشكال التبعية والاستعمار سواء تحت اسم الشراكة أو التقارب أو علاقة الشمال- جنوب أو أي علاقة أخرى ظاهرها المساعدة والمنفعة وباطنها الاستغلال والابتزاز والسيطرة.

-انتهت-

ARCHIVE
http://Archivebeta.sakhrit.com

المراجع والهوامش:

-1 اللاشعور الجمعي هو، بالمعنى الّذي حدّده «يونغ»: ما في لاشعور الفرد، ربما يكون من أصل سلفي أي يرجع للأسلاف. وهو مجموع الصفات غير الشعورية الّتي لم يكتسبها الفرد بل هي موروثة. وهي غرائز بما هي حوافز على القيام بأفعال تقتضيها ضرورة ما، دون أن تتدخّل الواعية (الشعور) في استشارتها. فالغرائز، والنماذج البدئية «Archétypes» مجتمعة، تشكّل اللاشعور الجمعي والّذي لا يتكوّن من محتويات فردية خاصّة فقط، بل ومن محتويات جماعة أو أمّة أو جنس بشري معيّن ويتكوّن كذلك من محتويات عالمية ذات حدوث نظامي. يمكن مراجعة :

- كمال الدسوقي - ذخيرة علوم النفس - الدار الدولية للنشر والتوزيع – القاهرة، الجزء الأوّل، ص 695.

و- كارل غوستاف يونغ - علم النفس التحليلي - ترجمة وتقديم: نهاد خياطة - دارالحوار- دمشق - الطبعة الأولى -1985 ص293.

2 - مصطفى حجازي - سيكولوجية الإنسان المقهور - منشورات معهد الإنماء العربي - بيروت - ط1 - 1986 - ص 179.

3 - خير الله عصّار - مقدّمة لعلم النفس الأدبي - ديوان المطبوعات الجامعية - الجزائر - د.ط - 1982 - ص 105 - 106.

4 - يراجع: المرجع نفسه - ص 107.

5 - يراجع: جان لابلانش و ج.ب. بونتاليس - معجم مصطلحات التحليل النفسي - ترجمة: مصطفى حجازي - ديوان المطبوعات الجامعية - الجزائر - الطبعة الأولى - 1985. - ص 438.

6 - ينظر: عبد الكريم غلاب - الفكر العربي بين الاستلاب وتأكيد الذات - الدار العربية للكتاب (ليبيا- تونس) – (د.ط) - سنة 1977 - ص 52.

7 - عرعار محمد العالي - ما لا تذروه الرياح - الشركة الوطنية للنشر والتوزيع - الجزائر- (د.ط) - 1972 - ص139 - 140.

8 - الطاهر رواينية - اتجاهات الرواية العربية في بلدان المغرب العربي: «تونس - الجزائر - المغرب» 1944 - 1975 - رسالة ماجستير في الأدب العربي المعاصر - إشراف د. معروف خزنه دار - معهد اللغة والأدب العربي - جامعة الجزائر - -1986/1985 مخطوط - ص 241.

9 - عرعار محمد العالي - ما لا تذروه الرياح - ص 202.

10 - المصدر نفسه - ص 206.

11 - عبد المجيد حنون - صورة الفرنسي في الرواية المغربية - ديوان المطبوعات الجامعية - الجزائر - د.ط - 1986 - ص 197 - 198.

12 - عرعار محمد العالي - ما لا تذروه الرياح - ص 193.

13 - محمد مصايف - الرواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقعية والالتزام - الدار العربية للكتاب - طرابلس (ليبيا) والشركة الوطنية للنشر والتوزيع (الجزائر) - الطبعة الأولى - 1983 - ص 297.

على الخط المستقيم

■ يونس إمغران

الشعوب المستعبدة بالفطرة

** حينما انتفضت بعض الشعوب العربية -منذ عامين تقريبا- ضد أنظمتها الفاسدة والمستبدة، كان الأمر طبيعيا ومفهوما ومنتظرا. لأن هذه الشعوب عانت على أيدي حكامها، ألوانا من الاضطهاد، وصنوفا من التعذيب والتنكيل، وأشكالا من التضييق والاعتقال والقتل، فكانت انتفاضتها فطرية، وإرادتها قوية، وشوقها جارف إلى الحرية، وطموحها صادق لبناء نهضتها من جديد، وعلى أسس إنسانية وكريمة.. إن الشعوب الحرة، تقاوم أو تموت، ولا تبيع كرامتها، مهما كان حاكمها متجبرا ومتألها، ومهما كانت ضعيفة -في وقت من الأوقات- أو مترددة.

فالإنتفاضة والثورة والتمرد والحراك الشعبي، مداخل لتحرير الشعوب، وإقامة الأنظمة السياسية العادلة والديموقراطية، وتشكيل هوية إنسية ترفض العيش في المذلة والمسكنة والإكراه.. هذا أمر لا يحتاج إلى مجادلة أو نقاش، رصده المؤرخون في مؤلفاتهم، وبنى عليه المفكرون ورجال السياسة نظرياتهم ومناهجهم الفكرية.

لكن، أن يتحول شعب من هذه الشعوب المنتفضة، من معانقة الحرية، إلى مضاجعة الاستعباد بكل معاني التلذذ والمتعة، فهذا الذي نحتاج إلى تفسيره، وقراءته من كل الجوانب، والاجتهاد في استخلاص أسبابه ومقدماته ونتائجه.

لقد ابتلى الله شعوبا من أمتنا ب«جينات» لا تقوى على ممارسة الحرية، ولا تصبر على حلاوة العيش الكريم، ولا تطمئن بمشاركتها في صناعة قراراتها المصيرية.. أي أن الله عز وجل ابتلاها بخصائص جينية تعشق الاستعباد في أشنع صوره، والسباحة برشاقة نادرة، في البرك الآسنة من الرق المضاعف، والأعمال الدنيئة والشاقة والمذلة. هذه الشعوب المستعبدة بفطرتها، ترضى أن يحكمها رجل واحد، يأتيها، ليس من صندوق الاقتراع، ولا من اختيارها الحر والإرادي، ولكن من فوق دبابة، أو من جريمة تاريخية لا مثيل لها، ومن مساندة إمبريالية، أو من مباركة غربية مسيحية حقودة.. هذه الشعوب ترضى أن يصادر رجل واحد منها، موصوف بالخيانة والجبن والغدر، حقها في الاختيار الديموقراطي، وفي العيش الكريم، وفي الوصول إلى الحكم، وفي تحديد مصيرها الاجتماعي، وفي صناعة قراراتها المتعلقة بالحاضر والمستقبل، وفي الاختلاف، والحوار، والمناقشة، والنقد، والاعتراض، والملاحظة، والاقتراح.

إن الشعوب المستعبدة بالفطرة والسجية والقابلية، لا تطيع حكامها المستبدون والطغاة فحسب، وإنما هي تخدمهم في كل أعمالهم؛ جليلة كانت أو ذليلة، حقيرة أو رفيعة، سعيدة أو قاتلة لهم، اعتقادا منها بيقين جازم، على أنهم يملكون بشأنها الحياة والموت، وأن صلتهم بالله هي صلة نسب وقرابة، أو وحي وإلهام.

إنها شعوب تمنح لقياداتها الانقلابية الغاصبة، حقوقا مطلقة في سلب أرواحها، ونهب خيراتها، وسرقة منازلها، وتجريدها من متاعها المعنوي والمادي، ومصادرة أملاكها، وتخريب قراها ومدنها، وتزوير تاريخها، وقلب حقائقها، وتعنيف كراماتها باللفظ الجارح والنابي، وضرب أجسادها بالسياط والرصاص الحي بدون رحمة ولا أدنى اكتراث.

نحن ندرك أن يقظة الشعوب العربية حقيقة لا غبار عليها، ستزداد قوة واشتعالا، وستحقق المطلوب والمنشود والمأمول، غير أننا ندرك، أيضا، أن الخوف كل الخوف، ليس من عناد حكام الجبر والطاغوت، وإصرارهم على التمسك بالكراسي العاجية، فهؤلاء ذاهبون اليوم أو غدا إلى مزبلة التاريخ وقذارته، وإنما نخاف من يقظة شعوب تربت على الاستعباد والرق والقنانة، فاستمرأت هذه التربية، واستلذت العيش في حمئها المسنون، فرفضت بشكل قاطع الخروج إلى فضاء الحرية والعزة والكرامة.. وكتابة تاريخ جديد للأمة، يعيد لها الهيبة والجلال، ويفسح لها مكانا يليق بها وسط الأمم التي تحترم نفسها.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الفقدان والوجدان في «طنجيتانوس»

■ عبد السلام الطويل

1 . تعليق متاخر جدا يكون المعني به قد كتب نصا آخر، الواقع أننا كنا سعينا لنشره من قبل فلم نتمكن. يلاحظ د. حسن المنيعي في المقدمة أنه يشكل نقطة تحول في مسار الكتابة المسرحية للزبير بن بوشتى، فهو قبل كل شيء يشكل اختلافا في الأسلوب عن المسرحيات السابقة، من حيث كونه يهتم بالأسطورة أساسا، وهذه تذكرنا بجوهر ما قام عليه المسرح العالمي، الذي مثل المسرح اليوناني طليعته.

غير أن المسرحية الراهنة إن هي مثلت اختلافا عن المسرحيات السابقة للكاتب، فإنها تمثل أيضا القاسم المشترك بينها باعتبارها كلها تدور حول مدينة طنجة، حول حاضرها وحول ماضيها، فإن كانت المسرحيات السابقة تعرضت لطنجة في حاضرها (ابتداء من «الحقيبة والصقيع»،1991، الى «أوطيل طنجة» 2010، مرورا «بالأخطبوط» 1993، و«القفص» 1996، و«ياموجة غني» 2000، و«للاجميلة» 2004، و«النار الحمرا» 2006، و«أقدام بيضاء» 2008)، أي أن المكان يشكل فيها المحوروالخلفية، بل والشخصية الرئيسية، هذا فضلا عن كونه يشكل الخلفية لنصوص عامة للكاتب ك«مقهى الحافة» 2009، و«حوار مع محمد شكري»، مع اختلاف رئيسي، فإذاكانت النصوص السابقة تتحدث عن حاضر المكان، فإن المسرحية الحالية تتحدث عن ماضيه السحيق.

هناك حكاية شائعة ومتداولة على نحو واسع تربط المدينة بالجذور الأسطورية، مفادها أن سفينة النبي نوح، لم تنفلت من الطوفان وحتى إن كانت قد نجت في الأخير فقد جرفها الطوفان، غير أنها تمكنت من الرسو في شاطئ المدينة، فاحتمل النبي أن تكون هناك أرض غير بعيدة عن الشاطئ، وفي سبيل أن يتأكد من الأمر فقد أرسل يمامة ذهبت إلى المكان المحتمل من قبله أن يكون أرضا، ذهبت اليمامة ثم عادت بعد حين إلى السفينة وهي تحمل الطين في قدميها، فتهللت وجوه الركاب الناجين أخيرا وصاحوا قائلين «الطين جا الطين جا»، وهكذا اتخذت المدينة اسمها من هتاف الركاب كما «انبثقت من رحم الأسطورة.» (المسرحية).

يستفيد الكاتب من هذه الأسطورة كما يستفيد من أسطورة أخرى، التي تعود بالمدينة إلى أصول يونانية، مفادها أن المدينة كانت تشكل منطقة نفوذ للعملاق «أنطيوس» في الميثولوجيا الإغريقية، فنسبه وفقا لهذه يعود إلى كونه إبنا لإله البحر بوزيدون ولغايا، أم الأرض والسماء والكون، ومن مهام هذا العملاق الأولى التي تقتضيها مرتبته السهر على مملكته واغتيال من تسول له نفسه المرور فيها من غير إذنه.. وبالمناسبة، تمتد منطقة نفوذه من طنجة (أو: طنجيس، زوجته)، مرورا بالليكسوس، التي تحتوي على حدائق الهيسبيريس، المشهورة بتفاحها الذهبي، والمحروسة من طرف النساء الهسبيريديات ومن طرف التنين رولان صاحب المائة رأس ومن طرف الكلب سيربيروس، كلب جهنم وصاحب الثلاثة رؤوس. غير أن «هرقل» يتمكن مع ذلك من التسلل إلى داخل الحديقة ومن قتل التنين والكلب «بيديه لا بالسلاح»، ومن قطف الفواكه أو استباحتها، لكن بعد أن يواجه مقاومة شرسة من قبل أنطيوس ويتمكن فضلا عن ذلك، من التغلب عليه (على أنطيوس) وأسره، نعم لكن بعد خوض معركة ضارية للغاية معه، وبعد هزمه يستولي على مملكته ويغتصب له زوجته التي تنجب من هرقل طفلا اسمه «سافوكس».، وإن أبقت على حبها لزوجها الأول أنطيوس. الأسير في المغارة والذي يحلم بالخلاص من الأسر والانتقام لكرامته واسترداده لزوجته التي حتى وإن كانت قد انصاعت لجبروت هرقل الذي «يؤجج جحيم الآلهة ويعبث بالسحب ويبعثر مجاري الأنهار ويذيع في الناس صولة الانتصار»، فإنها ظلت وَفيّة لزوجها.

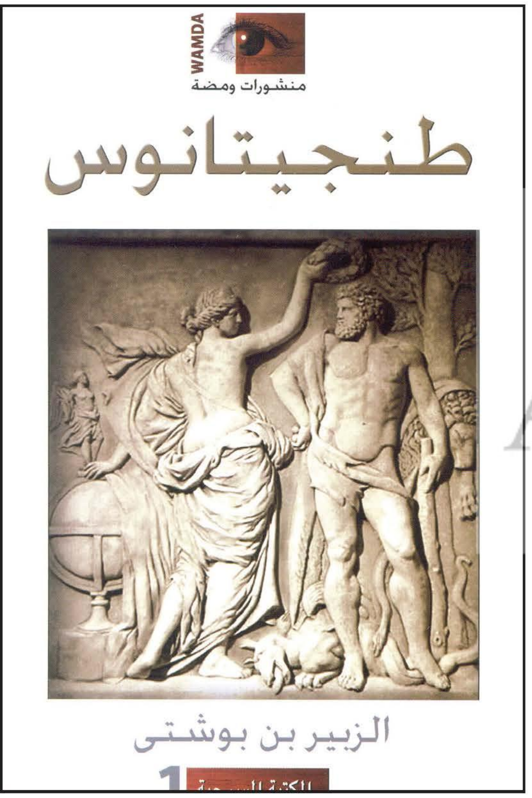
هكذا يفقد أنطيوس كل شيء، مملكته وزوجته بل وحتى اسمه، فيسأله الأسد النيمي «وكيف ضاع منك (حتى) اسمك في حضرة هذا الهباء المحروس بالبحر والصخور؟ حتما ليس في هذا المكان من سيهمه اسمك ليأخذه منك» غير أن أنطيوس يخبره أنه مضت عشر سنوات على أسره في هذه المغارة وعلى مناجاته لزوجته، حتى فقد اسمه.. ديجانير زوجة هرقل تعلم أن طنجيس تذهب الى المغارة، بعد أن تطلق وثاقها وتأذن لها بزيارة زوجها الذي اخترع سلاحا «لم تر أثينا بعظمتها ولا عالم أطلنتيد مثيلا له». إنه شيء مذهل ورهيب سوف يقلب الدنيامن أسفلها إلى أعاليها ويعيد ترتيبهامن جديد..

تعامل الزبير بن بوشتى مع هذه الأساطير وسعى الى التأليف بينها وصهرها في بوتقة واحدة وخلق منها مسرحية تجعل من المدينة شخصية محورية وتشترك مع سابقاتها في انتمائها التجنيسي، المسرح، الذي من علاماته، بالمناسبة، نهوضه على تقنية الإضاءات التي هي مشاهد وتحمل كل إضاءة عنوانا خاصا بها وتساهم مجتمعة في خلق الحدث بأبعاده الدرامية والذي يتأطر فيما يخص النص التالي في فضاءين: فضاء مغارة هرقل وفضاء حديقة هسبيريس، يجتمعان غير أن الإضاءة تحدد بينهما، وعلى تقسيم الركح الى فضاءين، وتؤكد على الواقع المحلوم به من طرف الشخصيات التي تريد إلغاء الحدود والحواجز والمسافات بين الأمكنة والأزمنة (اليونان في القرن السادس قبل الميلاد، وإفريقيا) وعبورهما بسلاسة... لكن إن كانت النصوص السابقة مكتوبة بالدارجة فإن النص الحالي مكتوب بالفصحى التي يطوعها الكاتب ويخرج بها من بعد التفاصح لكي تأخذ بعدا مسرحيا ويجعلها «تستوفي شروط الكتابة الأدبية الدراماتورجية.» من خلال توفرها على تماسك حكائي وعلى وحدة عضوية في المعالجة العامة للموضوع الذي خضع لنقلة درامية بلورت بعمق وشاعرية متناهية انتقام أطونيوس ومأساة زوجته؟» (حسن المنيعي).

2- على الرغم من أن التاريخ لم يحتفظ لنا بأشكال العبادات الوثنية قبل الإسلام، ولم يخلف لنا معلومات كافية عن الأمم البائدة وعن الأحداث التي دارت فيها، كما أنه لم يحتفظ لنا بالأمكنة التي حدثت فيها تلك الأحداث، لكن بقيت الاسطورة، رغم ذلك، خالدة .إنها، مثلما هو معروف، «محاولة الإنسان الأولى لتفسير الكون» وهي تروي تاريخا مقدسا، وأحداثا وقعت في عصور ممعنة في القدم (فاروق خورشيد، «أديب الأسطورة»، سلسلة عالم المعرفة، ع 184، 2002.، ص20) وهي أيضا، وهذا هو الأهم، الأقوال المصاحبة للشعائر الدينية كالرقصات والحركات والطقوس والابتهالات والأدعية..، وكل هذه الأمور أشكال مرئية، علما أن العرض المسرحي هو عرض بصري أكثر منه كتابي.

إن التأكيد هنا على ضياع هذه العبادات، وضياع النصوص التي ارتبطت بها، يعرب عن فداحة الخسارة. إن الدين الوثني هو دين يختلف عن الدين التوحيدي في كونه يومن بالتعدد، وفي كونه ليس سماويا بقدر ما هو أرضي، وهي (الأسطورة) تختلف عن العلم في أمور كثيرة، غير أنها لاتختلف عن «روح الفن». هذا وتهتم العلوم الأنسانية المعاصرة بالأسطورة لأنها ترتبط بجذور الأنسان الأولى وبدايات الماضي السحيق وعهود الآلهة والأبطال والعبادات الخرافية

ومثلما كانت توجد في البدايات الأولى، فقد وجدت في المراحل السابقة على الأسلام وبشرت بمجيئه



غلاف رواية طنجيتانوس

ولكن حينما جاء الإسلام حاربها (نجدها تستمر مع ذلك متكيفة مع الأجواء الجديدة وهكذا نجدها في السيرة النبوية وفي التفسير وفي السير الشعبية وفيما خلفه الأدب الهامشي وكل ما لا يدخل في دائرة الأدب الرسمي. هذا وقد استعان بها القرآن نفسه في تقريب مضامينه من المدارك....ويمكن أن نذكر من السير الشعبية سيرة سيف بن ذي يزن وسيرة عنترة وسيرة ذات الهمة وسيرة الظاهر بيبرس وسيرة علي الزيبق ..كما نذكر «التيجان» لوهب بن منبه وفيما يتعلق بالتاريخ الهامشي لأحداث غير هامشية نذكر «أخبار ملوك اليمن» لعبيد بن شرية الجرهمي، و«العرائس» للثعالبي و«الإكليل» للهمداني وقصص الأنبياء لابن هشام ولقد ارتبطت الأمكنة في التارخ العربي بالأساطير، نذكر مكة والمدينة والكعبة وبئر زمزم ويثرب ... (نفسه)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

حوار

الزبير بن بوشتى كاتب مسرحي من جيل الوسط استطاع أن يحفر اسمه على صخر التأليف المسرحي منذ أكثر من عشرين سنة لحظة فوزه سنة 1990 بجائزة إتحاد كتاب المغرب للأدباء الشباب، عن مسرحيته الأولى «الحقيبة»، ومنذ ذلك الحين صدرت لبن بوشتى المزداد سنة 1964 بمدينة طنجة، مسرحيات: «الصقيع»، «الخطبوط»، «القفص»، «ياموجة غني»، «أقدام بيضاء»، «للا جميلة»، «زنقة شيكسبير»، «النار الحمرا»، أوطيل طنجة»، «طنجيطانيوس»، إضافة إلى كتاب عبارة عن نصوص متفرقة موسوم ب«مقهى الحافة»، وكتاب آخر يضم حوارا مطولا مع محمد شكري أجراه معه الزبير صحبة الكاتب والناقد يحيى إبن الوليد.

وتتميز نصوص بن بوشتى كونها تتضمن إرشادات وإضاءات إخراجية وربما يعود ذلك إلى كونه اشتغل مع العديد من المخرجين السينمائيين المغاربة، ووضع حوارات لبعض الأفلام المغربية.

عرفت كل نصوص الزبير بين بوشتى طريقها للركح، بحيث قام بإخراجها مخرجون متميزون أهمهم الجيلالي فرحاتي الذي اشتغل على نصوص بن بوشتى أكثر من مرة. وقد فازت مسرحياته بالعديد من الجوائز من بينها جائزة أفضل نص في المهرجان الوطني للمسرح بمكناس سنة 2008، إضافة للتكريم الذي حضي به في مهرجان قرطاج المسرحي سنة 2009.

على العموم يمكن اعتبار الزبير بن بوشتى أحد أهم الأصوات العربية الحالية، لهذا وبمناسبة صدور مسرحيته الجديدة «رجل الخبز الحافي» التي تدو أحداثها عن الكاتب المغربي العالمي محمد شكري، وبمناسبة مرور عشر سنوات على وفاة هذا الأخير، ولكون الزبير كانت تربطه علاقة صداقة حميمية به، قررنا في «طنجة الأدبية» إجراء هذا الحوار معه:

■ حاوره عبد الكريم واكريم

الكاتب المسرحي الزبير بن بوشتى:

كنت دائما أرى محمد شكري كشخصية أكثر منه كاتبا...

- بداية حدثنا عن مسرحيتك الجديدة «رجل الخبز الحافي»، التي جعلتَ الكاتب محمد شكري شخصيتها الرئيسية؟

- «رجل الخبز الحافي» هي مسرحية حول محمد شكري، وإذا كان قد كتب هو سيرته الروائية في حياته، فهذه سيرته النفسية، وقد حاولت في هذا العمل أن أقوم بكولاج مابين ما عاشه في صغره وما عاشه وهو كاتب معروف، وأنسخ الصورتين فوق بعضهما (الطفل والكاتب)، وبالتالي هذا ما يجعل الشخصية تُروي ما بين محمد شكري الكاتب ومحمد شكري الشخصية، وهذه العلاقة ستخلق نوعا من الصراع ، إذ كما يعرف أصدقاؤه المقربون وقراؤه أنه حاول كثيرا التخلص من شهرة «الخبز الحافي»، لأنه كان يريد أن يكرس إسمه وصورته ككاتب بعيدا عن الكتاب الأول، لأن «الخبز الحافي» خلق من شكري ظاهرة، أراد هو التخلص منها، تقريبا هذا هو محور الصراع مابين الشخصيتين الرئيسيتين اللتان هما «شك» و«ري»، والشخصية الثالثة «ميرودة»، التي هي «كولاج» لشخصيتين حقيقيتين في حياة شكري هما الأم ميمونة وحرودة المرأة الأولى التي عرفها في حياته.

- هل يمكن أن ننتظر كقراء وكمشاهدين لمسرحيتك التي ستعرض قريبا على الركح، أن نقرأ ونرى شخصية قريبة من محمد شكري الحقيقي كإنسان وككاتب، أم أنك انطلقت من شخصية محمد شكري لتصل إلى شخصية متخيلة بعيدة عن الشخصية الحقيقية؟

- كان من الضروري أن أبتعد عن محمد شكري حتى أكتب عن شخصية أخرى، لأنه ليس من مهمتي أو مهمة أي أحد أن يُعيد كتابة شخصية معينة، لأننا لسنا موثقين أو مؤرخين أو كُتاب سير، العمل الإبداعي ينطلق من واقعة أو من واقع معين ليفتح آفاقا للتغيير، ولإثارة مواضيع أخرى في عمل شكري كحامل، كي نتحدث مثلا عن قضية موت الكاتب أمام الشخصية ..ونطرح سؤال: من هو الأهم، الكاتب أم عمله؟ هل يكون الكاتب صادقا مع شخصيته، أم أن الشخصية هي التي تصبح مهيمنة على الكاتب؟... إضافة إلى أننا نعيش مسألة وإشكالية «موت الكاتب» في المسرح بحدة أكبر، لَما يصبح النص قابلا للعرض، بقراءات أخرى لمبدعين آخرين، كالسينوغراف والمخرج والممثل وواضع الموسيقى إلخ... إضافة لقراءة المتلقي (الجمهور)، فأين هو دور الكاتب هنا؟ هذا سؤال كبير وعميق جدا، وهو جزء من الهموم التي يحملها هذا العمل المسرحي، طبعا هناك علاقة الإنسان بالموت، وعلاقته بنسخته التي تكبر وتظل معه دائما، ذلك الحوار اليومي الداخلي، والذي قد يكون خارجيا أيضا مع الأنا الآخر، أو الآخر الأنا، هذه الأنا التي تتحول دائما إلى آخر وتصبح منفصمة ومشتتة ومجزأة إلى العديد من الشخصيات الأخرى، هذه العلاقة للشخصية الرئيسية (الأنا) مع الشخصيات الأخرى التي تخرج وتتجزأ، كيف يمكننا مواجهتها والتساؤل حولها؟...وهذا هو ما يحاول النص أن يثيره من خلال هذا العمل، طبعا والذريعة هي محمد شكري وحياته الغنية والمثيرة.

> **كنت أقول لمحمد شكري:**
> **«لو لم تكن كاتبا لكنت أصبحت ممثلا أو شيئا من هذا القبيل»**

- انطلاقا مما قُلتَه عن حضور ثيمة الموت في هذا العمل المسرحي، هل يمكن أن يُبرر هذا توظيفك للمقبرة كفضاء تنطلق منه الشخصيات والأحداث؟

- المقبرة هي ذلك المكان الوسيط بين الحياة والموت، وقد اخترتها لأن محمد شكري كتب عنها كثيرا، وكانت ملجأه ومنفاه من عنف المدينة والقاع، بكل أبعادها، خاصة المقابر المسيحية واليهودية، لأنها أكثر سلما، ولا تُزار كثيرا (يضحك). وأن أنطلق من حيث بدأ محمد شكري، كان بالنسبة لي أمرا مهما جدا، لأنه مكان صفائه وتوحده ولقائه مع نفسه، هذا من جهة ومن جهة أخرى -كما قلت لك سابقا- لأنها فضاء وسيط بين الموت والحياة، بحيث نُعيد محمد شكري من الحياة إلى الموت، وكيف أنه بعد أن مات أصبح حيا أكثر، وهكذا حاولتُ أن أعيده من الحياة الفانية إلى الحياة الخالدة، وبالتالي أخلق ذلك الحوار بين فضاءين، فضاء الموت وما يزخر به من شخصيات وعوالم وقضايا إلخ...إذن لكل هذا كان اختياري للمقبرة، لأنها برزخ بين عالمين.

- كيف جاءتك فكرة كتابة نص مسرحي عن محمد شكري، وهل كانت فكرة قديمة، ومحمد شكري على قيد الحياة، بما أنك كنت قد عاشرته وصادقته لمدة طويلة، أم هي وليدة اللحظة؟

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الزميل عبد الكريم واكريم وهو يحاور الكاتب الزبير بن بوشتى بمقر المجلة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

- فكرة كتابة مسرحية عن محمد شكري ليست جديدة، بل كانت تعيش داخلي والدليل أنني في حياة محمد شكري كتبتُ العديد من النصوص عنه، أبعد من ذلك أجرينا معه أنا ويحيى إبن الوليد حوارا، ففيما تكلف هذا الأخير بالجانب المعرفي تكلفت أنا بالجانب الحياتي، وهذه المواجهة الدائمة لشكري مع الحياة، مع المدينة، مع البشر ومع نفسه...كان هذا ما يهمني لأن محمد شكري كله تناقضات، طبعا كأي إنسان، زيادة وبحكم كونه كاتبا ومبدعا وذكيا جدا ولديه حمولة كبيرة من التجارب الحياتية والقرائية والمعرفية كذلك، تجعل هذه التناقضات تبرز بشكل أوضح وشاعري وأجمل. وأنا كنت دائما أرى محمد شكري كشخصية أكثر منه كاتبا، وكنت أقول له: «السي محمد، لو لم تكن كاتبا لكنت أصبحت ممثلا أو شيئا من هذا القبيل»، كان سيصبح كذلك وإلا كان سيفشل في حياته بما أن المسرح والسينما، كانا وما زالا، محتكران من طرف بعض العينات، وبما أنه ليس أي واحد سيجد نفسه في ميدان بهذه المواصفات، خصوصا إذا كان شخصا مهمشا كمحمد شكري، صعب، عكس السينما الأمريكية والفرنسية اللتان إستفادتا من طاقات مبدعين كانوا مهمشين قبل أن يصبحوا ممثلين كبارا، فمحمد شكري كان يثير في دائما هذا الجانب، فكما وظف هو الناس،

بول بوولز كان دائما متحفظا ومتواريا أمام الكاميرا، رغم حضوره، عكس شكري الذي يتعمد أن يظهر بكل ألقه

أردت أنا أن أوظفه كشخصية، وكان هو يستلذ هذه الفكرة، خاصة وبحكم أنني اشتغلت في العديد من الأفلام الوثائقية التي صورت عن طنجة وعن بول بوولز وعن شكري، كنت ألاحظ أن بوولز كان دائما متحفظا أمام الكاميرا، ليس ثقافيا أو إنسانيا لكن متواريا رغم حضوره عكس شكري الذي يتعمد أن يظهر بكل ألقه، ويستشيرنا عن الوضعية التي سيجلس بها أمام الكاميرا، رغم أنه فيلم وثائقي، إذ كان كما وصفه يحيى إبن الوليد مخاطبا إياه: «أنت تحب تسويق ذاتك»، فأجابه محمد شكري: «طبعا أحب ذلك». هذا التسويق للذات كان حاضرا عند شكري في الإعلام المُصور، وفي الإعلام المكتوب...لأنه كان يستلذ هذه النسخة الأخرى منه، العالية الأداء والطامحة للكمال، وهذا ماجعلني أرى فيه شخصية في عمل سردي مسرحي، وهو يحكي أنه حاول أكثر من مرة أن يصبح ممثلا وأن يكون مغنيا، وكان يصاحب أجواقا غنائية حينما لم يكن لديه المال، ليغني معهم أغاني عبد الحليم وغيره...

- (أقاطعه) وفي الجلسات الخمرية كان يمشي على يديه، كما يفعل البهلوانات في السيرك..

- نعم، كان ذلك يدخل في حياته اليومية، وهو آت من ثقافة الفتوات ب«السوق الداخلي»، إضافة إلى أنه قرأ كثيرا «دون كيشوط» وروايات نجيب محفوظ عن الفتوات، وتأثر بعوالمها وحاول أن يعيشها في الحياة الحقيقية، إضافة إلى أن هذه الظاهرة كانت ساعتها موجودة في طنجة ب«السوق الداخلي» وأظن بجميع مدن المملكة، لكن في طنجة التي عاش بها شكري كانت هذه الظاهرة بارزة أكثر. لكن طبعا الفتوة بمعناها الإيجابي والجميل بما تحمله من نبل وشهامة ومروءة، لأن «الفتوات» لم يكونوا يوظفون قوتهم وذكاءهم ضد الإنسان، لكن فقط ليثبتوا أنفسهم في المجتمع.

- لو لم تكن لديك علاقة صداقة حميمية بمحمد

شكري، ربما لم تكن لتكتب هذا النص. إنطلاقا من هذا هل يمكن أن تحدثني كيف ابتدأت علاقتك بمحمد شكري، وكيف كان لقاؤكما، ثم كيف تطورت هذه العلاقة؟

- سأجيبك أولا عن الشق الأول من السؤال، كان من الممكن أن أكتب عن محمد شكري حتى وإن لم أعرفه، إذا كان أثار في كشخصية هذه الرغبة، وهو فعلا شخصية مثيرة وتستبد بالانتباه، وكنت سأكتب عنه لكن كان سيأخذ مني وقتا أطول، لأنه كان يجب علي أن أقوم بالبحث والتوثيق حول حياته. لقد كتبت عن البحر وأنا لا أعلم عن البحر شيئا، لكني دائما أشتغل على الموضوع الذي سأكتب فيه وأبحث قبل أن أبدأ في الكتابة... وحينما كتبت عن «للا جميلة» أيضا فعلت نفس الشيء، لكن هذا يتطلب وقتا كي يتم الاشتغال بشكل جيد على الوثائق، لأنك تروي أحداثا ووقائع حقيقية وتوظفها في مسرحيتك، وفي «أقدام بيضاء» كذلك عشت ستة أشهر في باريس، حيث كنت أقوم بتدريب حول السينما الوثائقية في «أتوليي فارون»، وكنت اخترت الاشتغال مع مجموعة من أطفال المهاجرين الذين ولدوا هناك من الجيل الثاني والثالث، وأنجزت حولهم فيلمي الوثائقي، وبدون ذكر التفاصيل، فقد اكتشفت معهم التناقضات التي يعيشون فيها، بحيث تبدو غريبة وعجيبة لمن يتابعهم يوميا، وهكذا تشربت تلك العوالم، ومنها استقيت عوالم مسرحيتي «أقدام بيضاء»، وذلك استنادا لما وقع في نواحي باريس سنة 2005 بحيث قام شباب من أصول مهاجرة بهبات وأعمال شغب حينما

كان شكري يصاحب أجواقا غنائية حينما لم يكن لديه المال، ليغني معهم أغاني عبد الحليم

كان ساركوزي وزيرا للداخلية... وبالرجوع إلى شكري فلم تتطلب مني الكتابة عنه وقتا كبيرا كما المواضيع التي لم أكن أعرف عنها شيئا، لأني عشت بجواره لمدة طويلة أعرف نقط القوة فيه ونقط الضعف، وأعلم متى يكون على حق ومتى لا يكون، ومتى يكذب ومتى يقول الحقيقة، لهذا كتبت النص باستمتاع، أما الصعوبة فتجلت في كوني أعرف عنه كثيرا وقرأت عنه وله كثيرا، وكنت أحاول ألا أدخل كل شيء أعرفه عنه في النص المسرحي، وكان لدي اختياران فإما أن أكتب عن شكري في حياته اليومية فقط أو أذهب بعيدا في استنباط حياته، وفي الحالة الأولى كانت ستأتي المسرحية مثل عمل توثيقي ترفيهي جميل، ولكني كنت لن أناقش الأشياء التي كانت تهمني وتثيرني في شكري دائما، وهي ذلك الصراع اليومي الذي كان يعيشه مع الموت والحياة، وأسلوب الحياة التي أصبح يعيشها بعد أن أصبح مشهورا وقرر أن يعتزل أغلب أصدقائه، وأن يكتفي بلقاء أصدقاء قلائل جد مقربين إليه، وفي أماكن معينة لا تكون مأهولة بالبشر، وهل كان هذا وجها آخر لموت محمد شكري؟ أو بحثا عن حياة أخرى من طرفه؟ لأنه كان يموت كل يوم في حياته الليلية واليومية المليئة بالصخب وبأصدقاء آخرين مختلفين، هذه أسئلة كانت دائما تشغلني، وهي التي كانت تدفعني للتفكير في الكتابة عن شكري، وهكذا جاء في هذا النص، الذي حينما سيصدر ويقرأه الناس سيجدون به قراءة ذهنية ونفسية لمحمد شكري وحياته، ولكن بشكل غير مباشر، وأظن أن هناك العديد من الناس سيقولون لي كان من الأحسن لو كنت أدخلت هذا أو ذاك... أما بخصوص الجزء الثاني من السؤال فقد كنت أعرف محمد شكري منذ كنت صغيرا كما كان يعرفه أغلب سكان طنجة، خصوصا لما أصدر «الخبز الحافي» وأصبح يقرأه الناس في الخفاء، في بداية الثمانينات وكان في عمري آنذاك ثمانية أو تسعة عشر عاما، خصوصا أننا لم نكن قادمين من وسط مثقف، كي تكون لي في هذه السن معرفة بما كتب محمد شكري، عرفنا شكري كظاهرة، وعرفته بعد ذلك عن قرب في إعدادية إبن بطوطة، وأنا في الأولى إعدادي، وكان قد عُين في منصب كاتب بها، وكان يدخل كقسـ مرتديا معطفا بنيا، وبشاربه ذاك الذي اشتهر به وشعره الكث، معتمرا قبعة «البيري»، يدخل وينظر إلينا بنوع من التوجس، دون أن يتكلم مع أي أحد، وحينما نمر لسبب أو آخر من أمام مكتبه الذي كان قبالة الباب الرئيسي والذي سيتحول فيما بعد لمكتبة، كنا نلفيه منكبا على آلة الكتابة يطقطق فيها، ماذا كان يكتب هل أمورا للإدارة أم كتاباته الخاصة؟ لم نكن ندري، كانت هذه هي بداياتي مع محمد شكري، ومن بعد ذلك وبحكم اشتغالي في الجمعيات بدأت أتقرب إليه، خصوصا أنه كان يتواجد مع تيمد ومع أصدقاء لي أكبر سنا، كأحمد المرابط والسي محمد الصنهاجي ومصطفى الزين (صديق تيمد)، وبحكم أنه كان يتواجد مع رجال المسرح هؤلاء الذي كان تقرب إليهم من خلال تيمد، بدأت أتعرف عليه وأسمعه يتكلم، لكن لم يكن قد أصبح صديقي، من بعد ذلك فرقتنا السبل. وبعد ذلك بمدة أصبحت أراسل جريدة «الحياة» وكنت أكتب عنه بعض الأحيان، لأنني كنت أعتبر الكتابة عنه في «الحياة» مادة مربحة بحيث ينشرونها لي ويعوضونني ماديا، وهكذا بدا يلتقي بي في «البولفار» ويشكرني، ثم تطورت العلاقة بيننا فيما بعد بالتدريج لنصبح أصدقاء حقيقيين...

لمشاهدة الحوار كاملا على «يوتوب» الدخول إلى موقع «طنجة الأدبية»:
www.aladabia.net

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مقالة

هل عاش محمد شكري على الخبز الحافي فقط؟
الخبز الحافي جنى علي كثيرا

■رضوان السائحي

تحل في شهر نونبر ذكرى وفاة محمد شكري الذي كان من أكثر الأدباء إثارة للجدل في حياته وبعد مماته منذ إصداره لروايته الشهيرة (الخبز الحافي). وقد أقر فرع اتحاد كتاب المغرب بمدينة طنجة أن يكون برنامجه الثقافي لعام 2013 تحت شعار «سنة محمد شكري».

يطلق عليه البعض «الأديب الفطري»، في حين هناك من النقاد الأكاديميين في المغرب من ينعته بالكاتب ذي الرواية الواحدة. ويضيف صديقه الكاتب المغربي الراحل محمد زفزاف: «إن شهرة هذا الكتاب -يقصد سيرته الذاتية الخبز الحافي- أسكرت شكري فلم يعد يكتب شيئا جديدا». شكري نفسه كان مفتونا بهذه السيرة ولا يفتأ يتحدث عنها في كل لقاء أو تظاهرة ثقافية، لكنه كان يدافع عن بقية إنتاجه الأدبي «وهناك من قال الشيء ذاته، بعبارة أخرى، قالوا: إن هذا الكتاب سحقني ماديا ومعنويا.. وأنا لا أتفق أبدا مع هذه الآراء، لأنني أعتبر بعض كتاباتي ذات قيمة أدبية أكثر من السيرة الذاتية. ولكن للأسف لم يُلتفت إليها»(1).

لقد ارتبط اسم محمد شكري بروايته (الخبز الحافي) طيلة حياته، حيث ظلت الأثر الأدبي الوحيد الذي عرف به، وكان سببا في شهرته العالمية، والتي قال عنها في بداية الثمانينات «الشهرة أتتني من حيث لا أنتظر، أنا عندي كتابات هي بنظري أجمل من كتابي الذي عُرفت به وجعلني مشهورا. (الخبز الحافي) جنى علي كثيرا لأنه حتى لو صدرت لي في المستقبل كتب أكثر أهمية منه سيبقى طاغيا على صورتي الأدبية»(2).

وإلى جانب سيرته الذاتية (الخبز الحافي) كتب محمد شكري:

في القصة القصيرة:
- مجنون الورد/ 1985.
- المدينة المضادة / 1986.
- الخيمة / 2000.

وفي الرواية:
- الخبز الحافي /1982.
- السوق الداخلي /1986.
- الشطار (الجزء الثاني من السيرة الذاتية) 1992.
- وجوه (الجزء الثالث من السيرة الذاتية) 2000.

وفي المسرح:
- استراناكوس العظيم أو موت العبقري.
- السعادة / 1994.

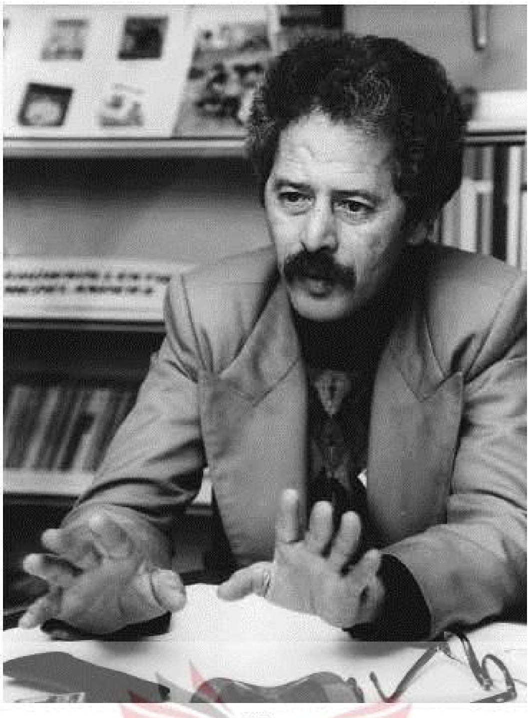
وفي المذكرات:
- جان جنيه في طنجة / 1993.
- تينسي وليامز في طنجة / 1983.
- بول بولز وعزلة طنجة / 1996.

وفي النقد:
- غواية الشحرور الأبيض (مقالات عن الآداب العالمية سبق أن نشرها في مجلة الآداب) 1997.

ورغم تنوع كتابة محمد شكري الأدبية فقد ظلت لعنة الخبز الحافي تلاحقه، وتبسط ظلها على باقي إبداعاته الأخرى، وكان لا بد أن يعرج في حديثه في كل محفل أدبي على هذا الأثر الذي ترجم إلى عدة لغات عالمية. نُشرت الرواية أول الأمر باللغة الإنكليزية في بداية السبعينات، ثم ترجمها الكاتب المغربي «الطاهر بنجلون» إلى اللغة الفرنسية. وبعدها بسبع سنوات ترجمت إلى أكثر من سبع لغات، بيع من طبعة اللغة الفرنسية وحدها حوالي ثلاثين ألف نسخة. ولم تخرج إلى الوجود في حلتها العربية إلا في سنة 1982، على نفقة الكاتب، بعدما صنفتها دور النشر العربية ضمن كتب الإثارة الجنسية. وفي هذا الصدد يقول شكري «لم تكتب السيرة الذاتية بناء على طلب أوروبي، وما حدث -مصادفة- أن ناشرا إنكليزيا قدم إلى طنجة وألح علي أن أكتب السيرة. فقلت له إنها مكتوبة، وهي في الحقيقة كانت مكتوبة في ذهني فقط. فكنت أكتب النص العربي صباحا وأترجمه إلى اللغة الإسبانية في المساء ليقوم أحد الأصدقاء بترجمته من الإسبانية إلى اللغة الإنكليزية في المساء»(3).

وأثارت هذه السيرة فور صدورها جدلا ثقافيا حادا على أعمدة الصحف العربية في المشرق والمغرب. هذا الجدل زاد من إقبال القراء على اقتنائها، فكان الكتاب يوزع عبر العالم العربي بشكل سري بعدما يتم استنساخه عن طريق الفوتوكوبي، وُصِفت هذه الظاهرة آنذاك بأدب الساميزدات (أي الأدب المنقول تحت المعطف).

تبدأ الرواية بالحديث عن المجاعة والموت، حيث يهاجر الطفل الريفي رفقة والديه وشقيقه الصغير هربا من الجوع في الريف المغربي إلى مدينة طنجة. يتطرق شكري، من خلال المسح التصويري للأحداث والمواقف، إلى تفاصيل المعيش اليومي، والتقلبات الاجتماعية التي كان يعيشها المغرب ما بين (1935-1956)، ومغامراته في الطفولة، وشقاوته في المراهقة من خلال تنقله مع أسرته من طنجة إلى مدينة تطوان، ومن تطوان إلى وهران بالجزائر، ثم العودة إلى تطوان ومنها إلى طنجة. ويسرد بتفصيل دقيق أثناء تنقله بين الأزقة والأمكنة المختلفة فيكتشف رغبات الجسد الجامحة ومكبوتاته، ويكتشف أيضا الخمر والحشيش وعلاقته بالعاهرات والغلمان.



محمد شكري

كل هذا في خضم البحث عن الخبز من خلال عمله كنادل في المطاعم والمقاهي، وغسل الصحون في الحانات، وزورقيا في الميناء، وعمله أيضا كبائع خضر وفواكه، وبيعه للسجائر المهربة. ويتطرق أيضا إلى حقبة مهمة من تاريخ المغرب الحديث والأزمات التي كان يتخبط فيها أثناء الاستعمار الفرنسي.

وكان محمد شكري كلما تحدث عن سيرته الذاتية «الخبز الحافي» إبان صدورها يقارنها بباقي السير الذاتية لبعض الكتاب العرب، وينعت هذه الأخيرة بالكلاسيكية، وأنها محافظة تعتمد على البلاغة من دون أن تعتمد الصدق أو تلتقط الواقع، أو تلامس الصراحة رغم أن هناك كتاباً عاشوا طفولة صعبة، في حين أن سيرته هي سيرة الآخرين من المنبوذين الذين يعيشون على الهامش إذ يقول: «إذا قارنا كتاب (الخبز الحافي) بسير ذاتية أخرى، سنلاحظ أن السير الذاتية أقل من عدد أصابع اليد، هناك طه حسين في (الأيام)، وأحمد أمين في (حياتي)، وعبد المجيد بنجلون في (الطفولة)، وشذرات كتبها عبد القادر المازني... هذه السير كتبت بشكل كلاسيكي، ومحافظ وبلاغي. عنصر الصراحة مفقود فيها»(4).

ويظل الكاتب المغربي محمد شكري كاتب جريء استطاع أن ينقل بصدق سلسلة أحداث من دون أن يغمسها في ألوان الخيال والإثارة المجانية. متحديا كل الحواجز التي اعترضته في بداية حياته. دون أن يتملق للمؤسسات الثقافية أو يكسب ودها إلى أن توفي بعد صراع أليم مع السرطان وهو طريح الفراش في المستشفى العسكري بمدينة الرباط بعيدا عن مدينة طنجة التي عشقها، وارتبط اسمها باسمه يوم السبت 15/11/2003م. بعدما أوصى بمقتنياته إلى وزارة الثقافة المغربية.

الهوامش:
1- الدستور، عدد 253. السنة 12- 27/9/1982.
2- مجلة «كل العرب». عدد 11- 10/11/1982.
3- مجلة الدستور، عدد 253. السنة 12- 27/9/1982).
4- «المجلة» عدد 439- 6/7/1982.

ARCHIVE
http://archivebeta.sakhrit.com

■ محمد رحو

تجليات الصحراء في رواية «التيه» لعبد الرحمان منيف

تعتبر خماسية عبد الرحمن منيف الموسومة بمدن الملح من الروايات الأكثر احتفاء بالمكان، والأصلح لدراسة قضاياه واستجلاء ظواهره في الرواية العربية، فالكاتب يأبى إلا أن يجعل المكان معبرا للولوج إلى عالمه الروائي، فيفتتح خمسة أجزاء، ومنها الجزء الأول التيه موضوع هذه الدراسة، بعبارة «إنه وادي العيون» فضلا عن العنوان الرئيس «مدن الملح» المحيل نفسه عن المكان في بعده الجغرافي، وكأن الكاتب بهذه الصياغة يقدم للقارئ حدثا جديرا بالمتابعة والتقصي لمعرفة تفاصيله الصغرى عبر ما سيأتي من فضاء الرواية.

إن الكاتب يؤثر المكان على غيره من العناصر الروائية الأخرى كالشخصيات والزمن والحدث المحوري، إنه يقدم مسرح الأحداث ويؤثث فضاءها الذي ستجري فيه على اعتبار أن المكان شرط للوجود سواء بالنسبة للشخصية أم غيرها، كما أنه يعمد منذ البداية إلى تحديد زاوية لإدراك النص الروائي، فهو يسعى إلى توجيه فكر القارئ على نحو يفهم معه على أن أحداث النص مجتزأة من الواقع(1).

وكما أن المكان هو معبر المبدع عبد الرحمن منيف نحو تشكيل عالمه الروائي، فإنه سيكون بالأساس البوابة التي يدلف عبرها القارئ والناقد من أجل التحليل والتفسير «ولن يدعي التحليل الروائي فهمه السليم للنص إذا هو تجاهل أو تجاوز النظر إلى المكان، لأن مثل هذا الصنيع يعد تحليلا منبت الصلة عن إطاره المادي والمعنوي، وكل ملامسة للمكان إنما هي ملامسة لشبكة العلاقات التي تربط الأشخاص بالمجال المعيش ارتباط وجود وانتماء وهوية» (2).

لا يمكن أن نتحدث عن الصحراء وأن نستقصي صورها في رواية التيه من غير الحديث عن صفاتها ومكوناتها وطبائع أهلها الذين هم في النهاية شخوصها وصانعو أحداثها، ذلك بأن أهل الصحراء ينطبعون بطباع البيئة ويتأثرون بها «فبقدر ما يصوغ المكان الشخصيات والأحداث الروائية يكون هو أيضا من صياغتها»(3) فيظهر سكان الصحراء هم الصحراء نفسها، وهذا التأثير نتلمس سماته من خلال قول السارد: «ما يميز أهل الوادي ويجعلهم نمطا خاصا من الناس، يظهر أكثر ما يظهر في العتوم لأنهم في المكان الذي اختاروه سكنا لهم في الظهرة، ثم العلاقة التي تربطهم بالعشيرة الكبيرة المنتشرة على مدى الصحراء، كونت لهم نظرة للحياة والعلاقات والسلوك قد تختلف عن الآخرين» (4) فهذه النظرة المختلفة للحياة والعلاقات والسلوك هي ما يميز المكان عن غيره من الأفضية، وعبرها سيتم البحث عن حضور الصحراء في مختلف تجلياتها في رواية التيه، ذلك بأن كل نظرة مغايرة أو كل سلوك مخالف لمختلف العناصر الروائية، بدءا بالشخوص وانتهاء باللغة والأسلوب الموظفين، سيعطينا صورة حقيقية عن الصحراء في هذه الرواية.

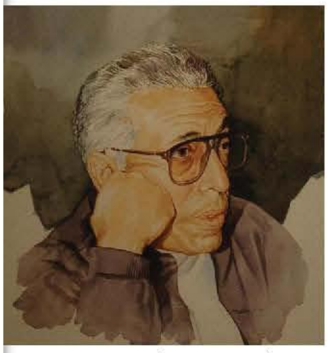
إن أول تجل للصحراء في الرواية هو تجل ذو أبعاد جغرافية، يستحضر فيه الكاتب الأماكن بأسمائها الواقعية، فيذكر وادي العيون، وعجرة والحدرة وروضة المشتى والصبحة... وسيتم التركيز على وادي العيون باعتباره بؤرة أحداث الرواية ومركز الصراع بين أهل الصحراء والأطماع الإمبريالية. إن الكاتب وهو يتحدث عن وادي العيون عمد إلى توطينه جغرافيا، كما عمل على وصفه وصفا دقيقا بما يضع المتلقي أمام صورة شاملة وواضحة عنه، فهو يمتد على مسافة ثلاثة أميال أو تزيد قليلا، وهو منطقة خصبة تجللها الخضرة والمياه، إنه جنة الله فوق أرضه وسط هذه الصحراء القاسية العنيدة، الغادرة الملعونة، إنه الرئة التي يتنفس بها أهل الصحراء وشريانهم إلى الحياة كما أنه محطة القوافل العابرة للصحراء لو لم يكن موجودا لما كان هناك بشر أو حياة. (5)

إن هذا التوصيف يجعلنا أمام مكان يعد شريان حياة وسط صحراء ليس فيه سوى الجوع والرمل والعجاج(6) وبالرغم من هذا البصيص من الأمل فإن السكان ظلوا متشبثين بصحرائهم، تربطهم بها وشائج وتعالقات سرية فاستمدوا منها كثيرا من الصفات كالشجاعة والأنفة والكبرياء وبذلك تجدهم يرفضون أي بديل عنها، فقد كان قرار الترحيل قاسيا وعنيفا تلقاه السكان مثل لطمة مفاجئة(7)، وأما عن هجرة متعب الهذال فلا يجب أن تفهم على أنها فرار أو سلوك سلبي سيفتح للأمريكان وأزلامهم المجال لاقتحام وادي العيون، بقدر ما هي تعبير عن رغبة في تحويل صورة هذا المكان بعد أن غيرت ملامحه من قبل المحتلين، أو بعدما فعلت فيه التقلبات المناخية فعلها «فالرحلة معاناة، والسفر مشاركة للمكان في التحول»(8) وكلما تجدد المكان وتحول، تحولت معه الأحاسيس التي تنتاب الشخصية، لذلك كانت أفضل دراسة للشخصيات وأدقها هي تلك التي تربطها بالمكان.

فحين يتغير مناخ وادي العيون، تتغير كذلك حياة الناس، جاء على لسان السارد» ومع ذلك فإن المطر، رائحة المطر، تغير حياة الناس وتصرفاتهم» (9) فبمجرد ما إن يهطل المطر وتمتلئ الغدران، وتخضر الأرض، تتهلل الوجوه وتنشرح الصدور، وما إن تنحبس السماء حتى تصعب الحياة وتتردى الأوضاع، فترتفع أسعار الطحين والسكر، فكانوا يواجهون هذه الأوضاع بالسفر، وفي أحيان أخرى كان يتدخل الموت فيحصد عددا من الأرواح، فيكون بذلك هذا الرحيل بنوعيه سبيلا لخلق توازن يجعل الناس قادرين على العيش والاستمرار.

لقد حمل عبد الرحمن منيف الصحراء، بما هي مكان يشكل أحد عناصر العمل الفنية، تاريخ الجزيرة العربية فيما يتعلق بظهور النفط وتشكل المدن الحديثة في الصحراء، وكذلك مطامح شعوب هذه الأرض التي تمثلها شخوص الرواية في استغلال خيرات بلدهم بما يضمن لهم كبرياءهم وكرامتهم واستقلالهم من غير تذويب للمكان وطمس لهوية الإنسان، فكان بذلك التجلي الواقعي التاريخي أحد تجليات الصحراء في هذا العمل الضخم. فقد وضعتنا الرواية أمام حقائق تاريخية في قالب أدبي، فاكتشاف النفط - حسب الحوار الدائر بين متعب الهذال والأمير- لم يكن من قبل الأمريكان، فقد كان أصحاب الأرض على علم به، ومن أجله حاربوا وانتزعوا أراضيهم بحد السيف، غير أنهم لم يكونوا قادرين على استخراجه واستثماره، ومع عودة الوافد الجديد يشتد الصراع حول المكان مرة أخرى، فإحساس أصحاب الأرض ألهمهم أن خطرا قادما سيعصف بهم إن هم أخلوا المكان وسلموه لغيرهم، وبدل أن يكون ظهور النفط مؤشرا لمرحلة جديدة من تاريخ هذه الأمة وبداية حقيقية نحو تحديث البُنى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com



عبد الرحمان منيف

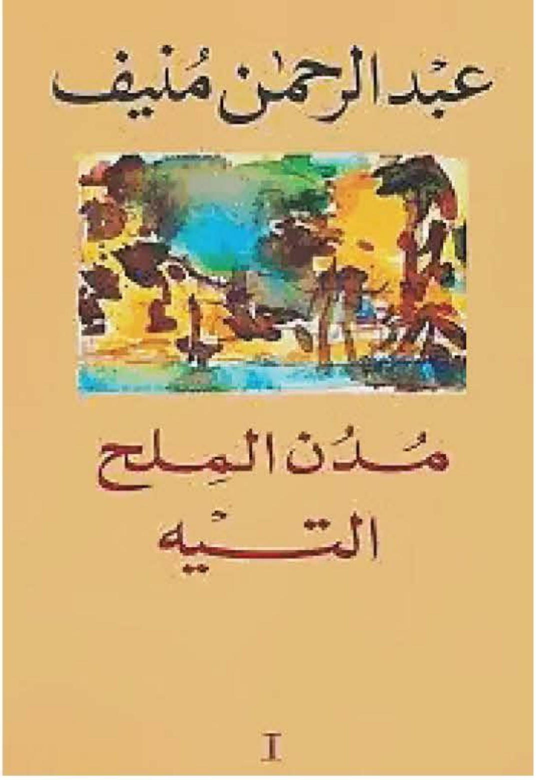
الاجتماعية والثقافية العربية، أصابها بكثير من التشهوهات والخيبات فقد أفرزت لنا هذه المرحلة سياسات أثرت سلبا على مستقبل الأمة العربية، إذ أدت إلى حدوث شرخ عميق في علاقة السلطة بالشعب، انقسم على إثرها المجتمع العربي إلى ذهنيات وطوائف سياسية وفكرية بعضها ينحاز إلى السلطة ويؤيد مساعيها، وبعض آخر معارض لها.

تحضر الصحراء عند عبد الرحمن منيف في رواية التيه حضورا فنيا وجماليا كذلك، فليست الصحراء مسمى لمكان أو أمكنة داخل الرواية فحسب، وإنما باعتبارها موقفا اجتماعيا وسياسيا يجسد الأطماع الإمبريالية واستغلالها للثروات العربية، ثم الموقف الرسمي للحاكم المساند والموالي، والموقف الشعبي الرافض.

فقد عبر السكان عن شجبهم لأي تدخل أجنبي في أراضيهم، فكانت شراسة الصحراء خلال فصل الصيف أهون عليهم من هؤلاء الشياطين الذين أقاموا معسكراتهم قريبا من العين، وشرعوا ينقلون إليها عشرات الأحمال من الماء، ويسرفون في استعمالها كما لو أنها شيء مبذول لا يعني أي إنسان.(10) لقد أثار تصرف الأمريكان حفيظة سكان الصحراء قبل أن يكتشفوا نواياهم الخسيسة، لأن الماء بالنسبة لهم مرادف للحياة، ولمواجهة عبث هؤلاء العابثين، ألح متعب الهذال على انتداب وفد يواجه الأمير في هذا الأمر.

فقد نغص هؤلاء الأجانب حياة السكان في هذا الفضاء الواسع وضيقوا عليهم الخناق، جاء على لسان متعب الهذال «والله يا طويل العمر قبل ما تجي هذي العفاريت كانت حالنا على أحسن حال، لكن من يوم ما حلوا بهذه الديرة، أشوف الدنيا مثل بول البعير: كل يوم إلى الوراء».(11) ولم يكن هذا الموقف الشعبي موقفا عدائيا أو تعصبا للآخر، ولا هو ناجم عن حقد مجاني وخسة نفس، فأهل الصحراء كرماء حد الإسراف، أما موقفهم الرافض لهؤلاء الأجانب، فهو ينطلق من مبدإ، ويعبر عن وعي، وعي مرجعه أن «الأمريكان ما يعملون شيئا لله».(12)

أما الموقف الرسمي فتجسده شخصية الأمير التي بدت في الرواية ظلا للمحتل الذي قدم لينفذ مخططاته في الأرض العربية، ويستنزف خيراتها. فقد استعارت هذه الشخصية شعارات المستعمر وروجت لها قصد إقناع أهل الصحراء الذين انقسموا إلى ثابت على الموقف عصي عن التدجين وتابع منخدع بأكاذيب الأمريكان. فإسعاد الناس وإغناؤهم، ومساعدة الإنسان العربي على



غلاف رواية «التيه»

الخروج من الأزمة والضيق، ومحبة الخير للناس، كلها شعارات جوفاء لا تعدو منزلة الحق الذي أريد بها باطل.

هذا بالإضافة إلى التهديدات والضغوطات التي مارسها الأمير على السكان من أجل خدمة الوافد الأجنبي، وإعانته على تنفيذ مهمته، قال مخاطبا ابن هذال «أي واحد يخلق مشاكل ماله عندنا إلا دواء واحد: هذا. وأشار إلى سيف كان معلقا على الجدار، وهز سبابته تهديدا في نفس الوقت».(13) وقد نجح الأمير في استمالة الكثيرين إلى صفه، ومنهم ابن الراشد وسالم المكتوم وعبيد السويلمي.

نعثر على حضور من نوع آخر للصحراء في هذه الرواية، وهو حضور تلمسنا آثاره في الأسلوب الذي نسج به الكاتب خيوط هذا العمل، فكان بذلك التجلي البلاغي أحد هذه التوظيفات التي بحثنا عنها في عرض الرواية. فلم يجد الكاتب بدا من أن يمتاح لغته وأسلوبه من البيئة الصحراوية والأمثلة في هذا الباب كثيرة، ففي وصفه للأمريكان نجده ينعتهم بالغراب والجربوع وهي من الحيوانات التي تملأ فضاء الصحراء، وهي محط الطيرة والشؤم اعتمدها الكاتب من أجل إطلاق هذه الصفات نفسها على الأمريكان، وفي باب التشبيهات نجده كذلك لا ينأى عما توافر في هذه البيئة الصحراوية من عناصر فللتعبير عن الحيرة والقلق اللذين استبدا بسكان وادي العيون بعدما دخله الأجانب، نجده يستحضر زوابع الصحراء إذ يقول«ظلت الأسئلة والهواجس تدور مثل زوبعة الصحراء»(14) وفي تصويره لمتعب الهذال وهو يعتلي ظهر ناقته ويهم بالرحيل يستحضر صورة الخيمة وهي تنصب وتأخذ شكلها شيئا فشيئا، ثم يستحضر السحاب والطير للإشارة إلى السرعة التي انطلق بها يقول» بدا متعب الهذال وهو يرتفع مثل خيمة كبيرة، ثم بدا مثل غيمة، أما حين بدأ حركته السريعة فقد أصبح مثل طير أبيض».(15)

وتأخذ الصحراء في هذا العمل مظاهر أخرى تتجلى فيما تكونه في أبنائها من ظواهر فكرية ونفسية واجتماعية، فأهل الصحراء دائمو الترحال والسفر «فلا يوجد واحد من الرجال في الوادي، خاصة في سن معينة لم تستول عليه رغبة السفر، وقلما يوجد واجد من المسنين لم يسافر إلى مكان من الأمكنة»(16) فالهجرة لازمتهم منذ أمد بعيد، غير أنهم ليسوا رحلا بالمعنى السلبي، فالسفر عندهم ثقافة واكتشاف للعالم «الانتقال من مكان إلى آخر، الالتقاء بالبشر، ما يعلم الإنسان ويجعله أكثر معرفة ودراية»(17)

إن إباء أهل الصحراء وكبرياءهم وأنفتهم لا يسمح لكرامتهم أن تداس ولأعراضهم أن تنتهك، ولا أن يكونوا عبيدا عند غيرهم، وهم داخل وطنهم وأرضهم، إنهم يسعون إلى أن يحيوا أحرارا في أوطانهم، يدبرون أمورهم بأنفسهم «لا نرض أن نهز رؤوسنا لكل كلمة يقولونها»(18) فقد عبروا عن رفضهم القاطع لكل شكل من أشكال الاستعمار الجديدة، فتعلقهم بوطنهم وغيرتهم على العرض والشرف تسمو عن النفط وعائداته المادية «المال ماهو كل شيء في هذه الدنيا، قبل المال: العرض، الأخلاق، العادات التي تعودنا عليها»(19) وبالرغم من قساوة العيش وصعوبة الحياة فهم لا ينحنون ولا يعفر أنوفهم التراب «والعتوم في وادي العيون أكثر الناس فقرا لكنهم أكثر الناس ترفعا»

ARCHIVE
http://archivebeta.sakhrit.com

الهوامش:

-1 المكان في النص- شارل كريفل- ضمن كتاب: الفضاء الروائي- ترجمة عبد الرحيم حزل- إفريقيا الشرق- -2002 ص:76

-2 فلسفة المكان في الشعر العربي - حبيب مونسي - منشورات اتحاد الكتاب العرب - دمشق -2001 ص: 5

-3 المكان في الرواية العربية- غالب هلسا- ضمن كتاب: الرواية العربية واقع وآفاق - دار ابن رشد للطباعة والنشر- ط-1 -1981 ص: 212

-4 مدن الملح: التيه - عبد الرحمن منيف - المؤسسة العربية للدراسات والنشر- بيروت - ط -2 1986- 14

-5 نفسه - ص: -7 -8 -9

-6 نفسه - ص: 33

-7 نفسه - ص: 120

-8 فلسفة المكان في الشعر العربي- مرجع سابق- ص: 18

-9 مدن الملح: التيه - ص: 159

-10 نفسه - ص: 84

-11 نفسه - ص: 87

-12 نفسه - ص: 88

-13 نفسه - ص: 88

-14 نفسه - ص: 62

-15 نفسه - ص: 106

-16 نفسه - ص: 11

-17 نفسه - ص: 41

-18 نفسه - ص: 36

-19 نفسه - ص: 86

سينما

■د. بوشتى فرقزيد

المشروع السينمائي عند رضا الباهي

1. من أجل التقديم

من البديهي ومن الواجب في نفس الوقت أن نعترف -و لو على مضض- أن السينما التونسية كانت رائدة في زمن ما وأن لها تاريخا قديما رغم التجاهل الذي لحق بها. فهناك الأفلام التسجيلية التي كان ينتجها المركز السينمائي التونسي الذي تم تأسيسه سنة 1946.(1) وبعد الاستقلال لعبت وزارة الثقافة دورا هاما في إنتاج الأشرطة الطويلة. فمن منا لا يتذكر مخرجين من أمثال «عبد الطيف بنعمار» (حكاية بسيطة كهذه ورسائل من سجنان) و«صادق بن عائشة» (عارضة الأزياء) و«عمر لخليفي» (الفجر) و«فريد بوغدير» (حلفاوين: عصفور السطح) و«نوري بوزيد» (صفيح ذهب، بزناس) و«مفيدة التلاتلي» (صمت القصور) و«سلمى بكار» (خشخاش) و«عبد الناصر قطاري» (السفراء) و«منصف الدويب» (يا سلطان المدينة) و«محمد زرن» (الامير) و«محمود بن محمود» (شيشخان، طوق الحمامة المفقود) و«الطيب لوحيشي» (ظل الأرض) و«خالد غربال» (فاطمة، سفرة يا محلاها) وغيرهم. فقد تطرقت السينما التونسية تقريبا لكل المشاكل (ظاهرة الهجرة إلى فرنسا مثلا) والعقبات التي تجلت عبر تاريخ تونس أثناء مرحلة الاستعمار (كفيلم «الطراني» الذي يعالج مظاهر اجتماعية في عهد الأستعمار الفرنسي) وما بعد الاستقلال.(2)

كما لعبت الجامعة الوطنية لسينما الهواة والذي يترأسها «رضا بن حليمة» دورا كبيرا ومميزا في ترسيخ الثقافة السينمائية الجادة من خلال عرض التحف السينمائية العالمية ومن خلال تشجيع الهواة على إنتاج الاشرطة السينمائية.

كما يعد «الطاهر شريعة» من المناضلين الغيورين على تاريخ و ثقافة تونس حيث أسس، سنة 1966 حين كان مديرا للسينما بوزارة الثقافة، أحد أكبر المهرجانات السينمائية في العالم ألا و هو «مهرجان قرطاج السينمائي» الذي يقام سنويا بتونس العاصمة. وقد شكل أول تظاهرة في العالم العربي حيث رسخت لسبل التعاون بين بلدان الوطن العربي وبلدان إفريقيا من خلال الاشتغال المشترك بين المخرجين والممثلين من الشمال والجنوب.(3)

ويعتبر رضا الباهي من رواد السينما التونسية، وهو الذي استطاع أن يلامس الواقع التونسي دون السقوط في التنميط أو الفلكلرة. وقد عمل من جهة أخرى على إعادة صياغة بعض المحطات الأساسية في تكوين مخياله الفردي الذي تشكل بعشقه للسينما. وذلك من خلال أفلامه «العتبات الممنوعة» (1972) و«شمس الضباع»(4) (1976) و«الملائكة» 1983 و«وشم علي الذاكرة» (1986) و«السنونو لا تموت في القدس» (1994) و«صندوق عجب» (2002) و«ديما براندو» (2011). وقد ساهمت أفلامه في إعطاء السينما التونسية لمسة خاصة و لكن بالرجوع إلى متون سينمائية عالمية.(5)

2. ملامح الذاتي في سينما رضا الباهي

هناك العديد من المخرجين الذين قدموا صورة لكيفية التحول الذي عرفوه خلال حياتهم بفضل السينما. نذكر على سبيل المثل لا الحصر المخرج الإيطالي «جويسبي طورناطوري» في فيلم «سينما- جنة»(6) والمخرج المغربي مومن السميحيي أفلام «العايل» و«السنون» الخ.

يقدم لنا «رضا الباهي» في أحد أشرطته «صندوق عجب»(7) شغفه بالسينما وعشقه لها رغم السلطة القهرية التي كان يمارسها عليه أبوه. والذي كان ذا تربية وعقلية تقليديتين. في قمة المتعة السينمائية أثناء مشاهدته لفيلم غنائي لسامية جمال، يُباغَت «رؤوف» من قبل أبيه الذي يخرجه من قاعة العرض ويجبره على مسح حذائه أمام الملأ. فيتدخل الخال «منصور» لينقذه من جبروت الأب الذي يعتبر السينما « قلة حياء» و« لالا يالي» يعني «هلاك».

3. تمثلا ث السينمائي في أفلام رضا الباهي

من المؤكد أن الإحالات إلى السينما كثيرة في أفلام «رضا الباهي» والتي تتلخص في ملصقات وشخصيات سينمائية وفضاءات العرض والتصوير. وتشكل كل هذه الأشياء عند «رضا الباهي» نوعا من الحنين إلى السينما الغابرة، أي سينما الطفولة، ذلك الزمن المفقود وذلك الزمن الجميل.

فالمُشاهد لأفلام «رضا الباهي» يحصل لديه نوع من الإشباع السينمائي من خلال صور الشخوص والممثلين والممثلات «كفريد الاطرش» و«سامية جمال» و«شارلي تشابلن» و«أنطونيو كوين» و«فرانك سيناطر» و«مارلون براندو» الذي خصص له فيلما قائما بذاته. إضافة إلى الشريط الصوتي للأفلام الذي يحتوي على مجموعة من الأصوات مأخوذة من أفلام «فريديريكو فليني» وأغاني «ليلى مراد» و«عبد الحليم حافظ».

وكثيرة هي الأفلام التي يعرضها «رضا الباهي» على المتلقي-المتفرج «كشمشون ودليلة» «لسيسيل بي دو ميل» (1949) و«السقامات» «لصلاح ابو سيف» (1977) و«الدار البيضاء» ل«مايكل كورتيس» (1942) و«كابوس دراكولا» «لتيرانس فينشير» (1958) و«لاصطرادا» «لفريديريكو فليني» (1956) و«بيروت- اللقاء» «لبرهان علوية» (1981).

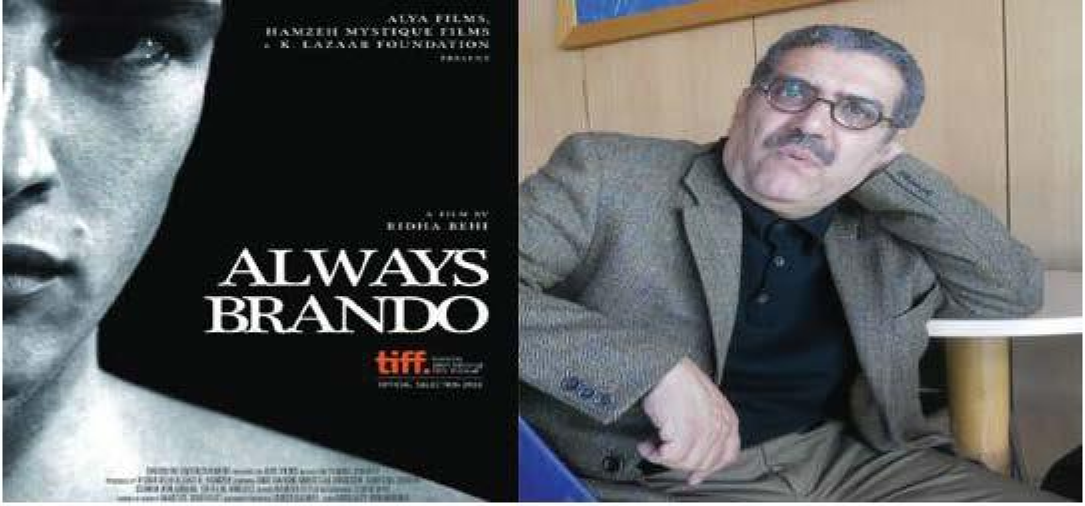
إن هذه الموضوعات السينمائية حاضرت في كثير من المتون السينمائية العربية والغربية، بيد أن خاصية البعض من أفلام رضى الباهي تؤرخ لسقوط و نكبة السينما في تونس. في هذا الصدد، يعرض لنا رضى الباهي في فيلم «صندوق عجب» المعاناة اليومية والأسئلة المحرقة لمخرج سينمائي ممزق بين أحلامه المرتبطة بالإبداع السينمائي وإكراهات الواقع الذي يترجم في زوجته الفرنسية التي سئمت الأفكار المثالية لمخرج يمضي كل وقته في السفر والجلوس أمام الآلة الكاتبة. وتنتهي أحلامه بموته إثر حادثة سير على الطريق وحيدا داخل سيارته. غير أن موته مرتبط أيضا بموت السينما كفن وفضاء. وهكذا، فعند نعيه، يمر الموكب الجنائزي وسط قاعة سينمائية مدمرة تماما، وشاشتها الفضية التي كانت تعكس الأنوار وتُبعث منها كل الأصوات أصبحت مقطعة إربا إربا كما تحول الممثلون والممثلات اللواتي كن يرقصن ويغنين إلى جثث واقفة ومكفنة، ولا تقدر على الكلام، ويعزز هذا القتل أو الموت للسينما كل تلك البقايا المندثرة التي يعرضها الفيلم من أشرطة مقطعة ومهملة في أركان فضاءات منسية يعمها الغبار والوسخ. إن أفلام رضا الباهي تشكل في حقيقة الأمر صرخة قوية في وجه كل مسؤول عن هذه الوضعية الكارثية التي آلت إيها السينما في تونس وفي كافة القطر العربي.

4. السينما كقضية وطنية: الأنا والآخر في أفلام رضا الباهي

تعتبر علاقة الذات بالآخر من أهم الإشكاليات التي تطرقت إليها السينما التونسية عموما. فأفلام «نوري بوزيد» تعكس مثلا مدى أهمية هذه العلاقة الجدلية بين القطبين الثقافيين. وفي هذا الصدد يتجسد هذا الآخر في سينما «رضا الباهي» عبر أوجه مختلفة ومتعددة. فزوجة المخرج الفرنسية الأصل في فيلم «صندوق لعجب» هي أول مثال على هذه العلاقة بالآخر حيث أنها عبرت عن ضجرها وحنينها إلى بلدها حيث أن «شمس هذا البلد (تونس) تخنق».

غير أن الآخر يتمثل في الحضور المكثف والسلبي للأجنبي الذي يعمل على تدنيس المقدس العربي الإسلامي من خلال تواجد السائحة، في فيلم «العتبات الممنوعة»(8)، التي تخترق وتغتصب أماكن مقدسة في ذهنية الإنسان العربي، حيث تتنزه ببذلة تكشف عن فخذيها الجذابتين وحركاتها الشبقية، مما أدى ببائع الصور - أو «الكارطبوصطالات» - إلى رد الاعتبار رمزيا لهذا الإرث الحضاري من خلال اغتصاب المغتصبة. ونفس الصورة تقريبا نجدها كذلك

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com



المخرج التونسي رضا الباهي وملصق فيلمه «دائما براندو»

في فيلم «شمس الضباع» حيث أن سائحة أجنبية تعطي «صدقة» لضرير وتطلب من زوجها أن يلتقط لها صورة وهي تقوم بهذا العمل الإنساني النبيل. إن وصف هذه الظواهر الجزئية لا يهم في حد ذاته و لكن تكمن أهميته في رفضها و الرغبة الملحة في تجاوزها عبر حلول واقعية.
إن هذا الصراع بين الأنا والآخر يحضر بشكل مباشر أو ضمني في أفلام رضا الباهي ويشكل في حقيقة الأمر المحرك الأساسي للمشروع السينمائي عند هذا المخرج الملتزم اتجاه قضايا شعبه وثقافته وحضارته. ففي فيلم «شمس الضباع» يسلط المخرج الضوء على بعض الجرائم التي ارتكبتها الرأسمالية الغربية المتوحشة (في بعدها النقدي) بتأييد من الطبقات البورجوازية التونسية و التي عملت على مسخ قرية شاطئية جميلة رغم الفقر والمعاناة لساكنيها وذلك بتحويلها إلى منطقة سياحية، حيث تظهر جليا الفوارق الطبقية بين عوالم البذخ والاثراء من جهة ورقعة الحرمان والبؤس من جهة أخرى. فتنبت الفنادق وتعم السهرات والغناء والرقص وتهيمن اللغة الفرنسية على الشريط الصوتي من خلال الحوارات والخطابات. ومن ثم يحس أهل القرية بنوع من الإغتراب في بلادهم وينقسمون إلى مؤيد لهذا وإلى مناهض له. وتجدر الإشارة أن هذا الفيلم ما هو إلا صورة مصغرة لما وقع في تونس وفي باقي دول العالم العربي حيث استحوذت الشركات المتعددة الجنسيات على أراضيها واستنزفتها استنزافا وشوهت ملامح الحضارات المحلية وخصوصيتها. إنها «الضباع» الشرسة التي لا ترحم فريستها.
ومن ثمة، فإن الإنسان التونسي يجد نفسه غريبا في وطنه ويصبح الآخر بالنسبة للأجنبي. فبلائع الصور يتم اعتقاله ومحاكمته دفاعا عن السائحة الأجنبية وعن المصلحة المادية المتمثلة في جلب العملة التي تدرها السياحة دون الأخذ بعين الإعتبار الضرر الذي تتعرض له الهوية التونسية. فهذه «الغيرية» لا ترتكز على منطق التكافؤ والديمقراطية بل تبنى أساسا على الرؤية الدونية وعلى الإقصاء والاستيلاب والتعسف اتجاه أصحاب الأرض والمواطنين التونسيين.

وحتى السينما لم تسلم من نقد «رضا الباهي»، ففي فيلم «دوما براندو» الذي كان في الأصل يحمل عنوان «براندو براندو» ثم «المواطن براندو» (كما يبدو على طريقة «المواطن كين»). يقول مخرج الفيلم: «طالما كان يغضبني ويثير حفيظتي مجيء مصورين ومخرجين غربيين لتصوير أفلام في مناطقنا التونسية فيدخلون قرى ويقلبونها رأسا على عقب من أجل لقطات في فيلم ما. يثيرني اغتصابهم لسكينة أراضينا فهم يعتقدون أنهم يستطيعون شراء كل شيء بحفنة من الدولارات.
«المواطن براندو» هو ردة فعلي على ذلك الاختراق الذي يسمونه هم حضارة وأسميه أنا نوعا من أنواع الدعارة. لقد أردت من خلال فيلمي أن أنتقم من هذا الغزو لأقلب الصورة، فأذهب أنا المخرج العربي التونسي لأغزو بلادهم وأصور فيلما على أرضهم. لكني سأكون حريصا على أن لا أخترق الفضاءات مثل ما اخترقوا هم قرى تونسية بأكملها.»(9)
وانسجاما مع مشروعه السينمائي الملتزم بقضايا الشعوب العربية فقد أخرج «رضا الباهي» فيلم «السنونو لا تموت بالقدس» حيث يدافع فيه عن قضية وطنية ترتبط بالأرض وعلاقة الأنا الفلسطيني بالآخر الإسرائيلي المغتصب (بكسر الراء). فالآخر محتل للأرض. ويتجلى الوعي السياسي لدى «رضا الباهي» في كون القضية الفلسطينية جزء لا يتجزأ من القضية الوطنية وأن الصراع متعدد الأوجه أي داخلي وخارجي. وقد لجأ «رضا الباهي» إلى أنسنة المحتل الذي يتمثل في ذلك الصحافي اليهودي الذي أتى إلى فلسطين بحثا عن جدته التي فرت من المحرقة النازية في الوقت الذي يبحث فيه العجوز الفلسطيني عن أمه التي اختفت منذ سنة 1948. وهنا يحصل نوع من التماهي بين الشخصيتين اللتان تصبحان ترتبطان بنفس الحبل والذي يتمثل في البحث عن الأم الضائعة أو بعبارة أخرى عن الأرض المفقودة. إن هذا الطرح الثاقب لا يسهل «استصاغؤه» بسهولة من قبل النخبة السياسية العربية بيد أنه يُعد أمثل طريق لمعرفة الآخر ولكشف معالم أفكاره.

هكذا يصبح الفن السابع فنا لتحقيق الوعي الفردي والجماعي وليس وسيلة لتضليل الشعوب وتشويه للحقائق التاريخية كما ذهب إلى ذلك «ستيفان زاكدافسكي» في كتابه النقدي للسينما أي «الموت داخل العين»(10). إن سينما «رضا الباهي» سينما «جريئة»(11) يتداخل فيها الثقافي والسياسي والتاريخي.

5. الأبعاد الجمالية في سينما رضى الباهي

صحيح أن السينما تعتبر جزءا لا يتجزأ من المشروع العام لدى «رضى الباهي» من خلال تعرية الواقع التونسي والغوص في تمحيصه انطلاقا من أفكار عامة ولكنها جوهرية ومرورا بالتدقيق في جزئيات تكاد تكون بديهية بالنسبة للإنسان العادي. إن سينما «رضى الباهي» تجمع بين ما هو إيديولوجي كفكر وخطاب مناهض لكل ما من شأنه أن يشكل عائقا لعجلة التاريخ التونسي والعربي، وبين ما هو جمالي لكون اللغة السينمائية تبقى دائما هي الصورة والصوت. إن «رضى باهي» من المخرجين الذين أبوا إلى أن ينتجوا هم أنفسهم صورة تتسم بالمصداقية في طرحهم لقضايا شعوبهم. حيث أن أفلام هذا المخرج تتعرض للمكبوت الجنسي والثقافي والسياسي في تونس دون السقوط في الفلكلرة للثقافة المحلية أو في في تلك الرؤية الاستشراقية التي تقزم الآخر وتختزله في مجموعة من الإكليشيهات والأفكار المسبقة والجاهزة التي تستنبطها من روايات «ألف ليلة وليلة» وغيرها.
ف«رضا الباهي» يعرض بشكل واع على المتلقي العربي صورا قصد مناقشتها وتأويلها، أي الدخول معها في حوار قصد خلخلة الثوابت وزعزعتها. بتعبير آخر إن سينما «رضا الباهي» دعوة لمشاهدة ومراجعة ليس فقط الموروث السياسي والتاريخي ولكن السينمائي والثقافي أيضا. فالصورة التي ينتجها الباهي عن نفسه وعن وطنه تختلف تماما عن ما أنتجه الخطاب السياسي الكولونيالي وعما أنتجته السينما الغربية التي تستند على هذا الأخير في كل تمثلاتها وأفكارها. فسينما «رضا الباهي» ترصد الأحداث والكائنات والأمكنة والأشياء في علاقتها باليومي المعاش،

ARCHIVE
http://archivebeta.sakhrit.com

ليقدمها في حلة جمالية كعودة مراكب الصيد في بداية فيلم «شمس الضباع» أو تناول وجبة غذاء عند أحد الصيادين البسطاء حيث تمتلكك الرغبة في التواجد معهم والتلذذ بما يأكلون. كما أن معالم الحضارة التونسية حاضرة بقوة في أفلام «رضا الباهي» من خلال التركيز على معالم القيروان في فيلم «العتبات الممنوعة» التي يتحدث عنها في إحدى الأشرطة الوثائقية.

مع أفلام «رضا الباهي» أصبح من الممكن الحديث عن سينما وطنية تونسية تستلهم تيماتها من الواقع التونسي الخالص، وتؤطر على المستوى التقني والجمالي بكاميرات وعدسات (أي أدوات غربية) تتواجد وراءها أعين تونسية تتحسس مكامن القوة (جمال وثقافة وتاريخ) ونقط الخلل (فقر وتهميش واستيلاب) في مجتمعاتها. فتصبح الكاميرا عين التونسي التي تلتقط أدنى حركات الإنسان البسيط كما هو الشأن بالنسبة لفلمي «ألأماكن ألممنوعة» و«شمس الضباع»...إلخ. إلى درجة يمكن الحديث عن حضور المكون الوثائقي إلى جانب البعد التخييلي في هذه الأفلام. مما يضفي عليها طابع التنقيب الأنتربلوجي الذي يهتم بكل ما يتعلق بحياة الإنسان كطبيعة الفضاء الذي يسكنه (مثل البيت البئيس ل«سليم» في «العتبات الممنوعة»، أو أكواخ الصيادين (وأكلهم) تلك المفارقة العجيبة في فيلم «شمس الضباع» حيث صيادو السمك يقتاتون بسمك معلب) ولباسهم (سروال الدجين) وطرق عيشهم وعاداتهم (طرق الولادة ومراسيم الدفن) وتفكيرهم (الكبت الجنسي والحلم عبر السينما أو الأفيشات لنجمات شبه عاريات في كوخ «سليم») وعقائدهم (المساجد والأولياء) ولهجاتهم.

إن التساؤل عن العمق العربي والإفريقي للسينما العربية أصبح أكثر إلحاحا خصوصا بعد انخراط الدول رسميا في هذا المجال الذي يرتكز على الركيزة الجمالية والركيزة الإديلوجية في نفس الوقت.

لقد كان «رضا الباهي» متأثرا شديد التأثر بالواقعية الايطالية، حيث تظهر آثارها في العديد من أفلامه من خلال طريقة التصوير واختيار الممثلين والديكورات الطبيعية. غير أن هذا المخرج قد أخضعها إلى تصوراته الخاصة وإلى السياق التونسي العربي ليقدم للمتلقي نقدا لاذعا مرتكزا فيه على ما يسمى لدى «بريخت» «بالتباعد» تلعب فيه السخرية دورا بارزا.

6. من أجل الختم:

إن السينما التونسية كباقي السينمات في الوطن العربي لها ما لها وعليها ما عليها. بمعنى أنه عند مقاربتنا لها، يجب علينا أن نأخذ بعين الإعتبار الشروط الموضوعية التي تتحكم في إنتاجها وتوزيعها. فالملاحظ هو أن هذه السينما التونسية أصبحت في تراجع ملموس نظرا لغياب الدعم والإغلاق المستمر لدور العرض، مما يؤثر سلبا على كل مناحي الثقافة السينمائية التي تعتبر هي أيضا جزءا من كل بحيث لا يمكن تصورها خارج البنية المجتمعية التونسية التي عرفت خلخلة عميقة مع مجيء الثورة أو ما سمته و سائل الأعلام الغربية «بالربيع العربي».

مما لاشك فيه، أن السينما تلعب دورا أساسيا في تدوين التاريخ الجمعي للذاكرة الموشومة(12) والمغتصبة. إنها الوسيلة الناجعة التي يؤرخ المخرج من خلالها أحداث المنبوذين والمهمشين والمعذبين في الأرض كما جاء في كتاب «لفرانتز فانون».(13)

فإعجاب «رضا الباهي» بالسينما لم يمنعه من توظيف هذا المنتوج الرأسمالي لتصويبه ضد الهيمنة الغربية للأوطان العربية وللدول التي ساندتها في مشاريعها اللاوطنية والرامية إلى سلخ الشعوب العربية من هويته الحضارية. إن سينما «رضا الباهي» فضح وتفكيك لكل الخطابات الأستيلابية والمشاريع الغربية التي عطلت ولا زالت تعطل حركة التاريخ العربي والإفريقي خصوصا بعد أحداث الحادي عشر من سبتمبر التي هزت العالم و أحدثت شرخا قويا بين الشرق والغرب إلى درجة هذا الأول أصبح مخدقا كله في دائرة «الشر».

وفي الختام، تجب الإشارة أن المشروع السينمائي ل«رضا الباهي» لازال قيد الاكتمال لكونه لا يزال يشتغل من داخله حيث يعمل الآن على تصوير شريط سينمائي جديد تحت عنوان «عندما تسقط النجوم» ولكون هذا المخرج مهووسا بهموم الشعب العربي وبجراحاته. ومن هنا فسينما «رضا الباهي» تعكس واقع الإنسان العربي الذي يرى صورته فيها ويتنفس داخلها لأنها تغرف من ثقافته وانشغالاته اليومية. إنها تدخل في اطار «رؤية للعالم» كما يقول «لوسيان كولدمان»(14). وتشكل هذه السينما وعاء للوعي التاريخي إلى جانب باقي أشكال التعبير الرمزية، من فن وأدب وأيضا من فلسفة وتاريخ وعلم اجتماع...الخ.

وفي حقيقة الأمر ما أحوجنا إلى هذا النوع من الإبداع السينمائي الذي يرسخ للقيم المحلية دون التخلي عن القيم الكونية النبيلة والتي تتجسد في الحرية والكرامة والديمقراطية والعدالة الإجتماعية للإنسان أين ما وجد.

إن سينما «رضا الباهي» تعد تجربة صادقة وغير مزيفة، وهي لا تمجد بطولاتنا قصد تغطية المأساة التي يعيشها المواطن العربي، كما أنها لا تكرس اليأس والنكبات. إنها سينما متفائلة وحداثية بامتياز.

مراجع:

- «ستيفان زاكدانسكي»، «الموت داخل العين»، باريس، ماريت صال، 2004
- فرانتز فانون، «المعذبون في الأرض»، كتاب صادر بالفرنسية في فرنسا عن دار النشر «ماسبيرو»، سنة 1966
- جان الكسان، «السينما في الوطن العربي»، سلسلة عالم المعرفة، عدد 51، مارس سنة 1982. راجع «السينما في تونس» صفحة 259
- عبد الله العروي، «أوراق»، (بالفرسية: Les Carnets d'Idriss)، دار النشر المركز الثقافي العربي، 2007.
- «التاريخ والسينما»، أشغال الندوة المنظمة من 16 الى 24 فبراير 1990 من منشورات كلية الأداب والعلوم الأنسانية، بن مسيك، الدار البيضاء
- «رضا الباهي» في حوار مع الجزيرة الوثائقية
- مجلة «الوحدة»، السنة الرابعة، العدد 37/38، أنظر الملف الخاص «حول السينما العربية» من صفحة 5 الى صفحة 155.

هوامش:

1- انتجت تونس بين سنة 1956 وبداية الثمانينات 53 شريطا روائيا طويلا، اضافة الى مجموعة من الاشرطة التسجيلية والتي تعد بالعشرات.

2- بالنسبة ل«فريد بوغدير»، يعتبر «سمامة شيكلي» من مؤسسي السينما التونسية عبر تسجيله لبعض المناظر بتونس.

3- لعب المنتجون دورا بالغ الأهمية في تطوير الصناعة السينمائية بتونس كالمنتج «أحمد بهاء الدين عطية» (1945 2007-)على سبيل المثل لا الحصر.

4- يعتب هذا الفيلم نموذجا للتعاون المشترك بين الفنانين العرب، حيث يجسد أدواره ممثلين من تونس ومن المغرب ومن مصر (محمد الحبشي والعربي الدغمي ومحمد مرسي) الى جانب الأخراج ل«رضا الباهي» بالطبع. وللإشارة فقد نال أعجاب الجمهور بمهرجان دمشق السينمائي الاول سنة 1979 نظرا لمستواه المتميز ونال بذلك الجائزة الذهبية بالاشتراك مع الفيلم العراقي «الأسوار».

5- أضافة بطبيعة الحال الى أشرطة تسجيلية من بينها «صيد الؤلؤ» (1981) و«المراكب» (1981).

6- يتعلق الأمر بالفيلم الأيطالي. «Cinema paradiso» (1988) الذي يتضمن الكثير من العناصر السير ذاتية للمخرج «جويسبي طورناطوري».

7- يمكن أن نقارب هذا الفيلم في علاقته مع فيلم ايطالي معروف تحت عنوان «مكتشف النجوم» حيث يكلف مخرجا سينمائيا شخصا لكي يجوب ايطاليا بغية اختيار ممثلين من بين الناس العاديين. هكذا نعيش معه مغامراته الطريفة والدرامية في نفس الوقت.

8- يبدو أن الفيلم مقتبس عن قصة قصيرة كتبها «رض الباهي» باللغة الفرنسة تحت عنوان «Fer de cheval»

9- «رضا الباهي» في حوار مع الجزيرة الوثائقية

10- Stéphane Zagdanski, La Mort dans l'œil, Maren Sell Editeurs, 2004

11- راجع «ندوة «الوحدة» حول: أسئلة السينما العربية بين الواقع والآفاق»، مجلة «الوحدة»، السنة الرابعة، العدد 37/38، والملف الخاص حمل السينما العربية.

12- وهو في الحقيقة عنوان لفيلم من أخراج «رضا الباهي» نفسه.

13- فرانتز فانون، «المعذبون في الأرض»، كتاب صادر بالفرنسية في فرنسا عن دار النشر «ماسبيرو»، سنة 1966 (Les damnés de la terre)

14- راجع كتابه «الاله الخفي» منشورات ككاليمار»، فرنسا، 1966 (Le Dieu caché)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فضاءات

ذوات ونوافذ

■ عبد الغني فوزي

لا أحد ينكر ويتنكر اليوم للمد الإبداعي في كل أنواع الأدب؛ ويظهر ذلك جليا في الإصدارات المتسارعة الوثيرة في الشعر والقصة والرواية ..لكن طريق الكتاب في التداول غير سالكة؛ نظرا للكيفية التي نتلقى بها الكتاب في الإعلام والمؤسسات وفي المجتمع. وبالتالي يبقى الكتاب مفارقا للوضعية والسلوك اليومي. على الرغم من أننا نحلق الناس حوله، لكن بعد أن يتفرقوا، يعودون لعادتهم القديمة دون جدل الفكرة أو حيوية النفس أو تعميق النظرة.

أكيد لقد تغيرت أشياء وأشياء، لكن منظومة القيم في تراجع وتفكك حتى كدنا أن نفقد السلوك الثقافي؛ بل أحيانا نرى مبدعين ومثقفين بلا هذا السلوك أصلا. أريد أن أتوقف هنا حول محنة المبدع ضمن محيط متصلب الشرايين لا يأبه بهذه المدعوة «كتابة»، ولا لهذا المبدع الذي يمنح جسده للهوس والتخيل إلى آخر رمق؛ قصد السمو بالأشياء، وإعادة بنائها ضمن تخلق إنساني عميق يليق بالنهر الذي يجري على الرغم من كل الإكراهات والترسبات في العمق الذي نذبحه يوميا، ونلطخه بالكتل المدفوعة بقوى خالية تماما من النبض وقيم الحيوات المشبعة بأسئلة الحياة والوجود.

ضمن هذا الزحام واللغط المنظم والمقنن؛ أين تجد المبدع؟ وأين يقيم؟. يغلب ظني، أن الكاتب يلوذ بجسده ومنحوتاته أمام صد اليومي الذي يكاد يبتلعه ابتداء من الأسرة ومستلزماتها، إلى المؤسسة وعنفها الإديولوجي الذي لا يعير أي اعتبار للمبدع والثقافة عموما، إلى المجتمع الذي يتخذ من الثقافة مؤثثا فقط. ومع ذلك يختار المبدع أن يدفع بإصداراته وهوائه ولو على حساب حياته وجسده الذي ينهك بالضربات بمختلف أنواعها، بما فيها ضربات الأصدقاء الباحثين عن منفذ ولو على حساب الإبداع، للتخلص من هذا اليومي، ومن الكتابة المحمومة والتي يعودون إليها بعد ضياع أمجادهم الخاصة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ومع ذلك، المبدع يؤسس جمعيات وينخرط في نواد ويعرف بالأدب والثقافة بمفرده؛ واعتمادا على مجهوده المضني كأنه يقوم بعمل مؤسسي. لاحظ معي الآن،المبدعون المغاربة يرقصون في كل فضاء ثقافي مغربيا وعربيا: في نوافذ الإنترنيت والمجلات الورقية وفي الصحف السيارة.. كل ذلك على محمل أعصابهم وطاقاتهم الجنونية -إلى حد المرض- التي تحركهم كخيوط متخففة من هذا الكل الموصد والمتصلب الشرايين والجاف من الداخل. يرقصون فرادى، وأحيانا لا يستحقون حتى كلمة «شكرا». مبدعون يعرفون حقهم المهضوم، ولا يلتفتون..ويتم التعامل معهم كسذج... ومع ذلك، يستمرون في ذات الرقص بكامل الأناقة دون هندسات مدفوعة الأجر والمقايضة.

هذا المبدع نفسه يغذي صحفنا ومجلاتنا بلا رصيد ولا حساب، وعلى «ظهره» -اسمحوا لي باستعمال هذه الكلمة لأنها في الصميم وتليق بميزانهم الصرفي- تغتني الأرصدة وتزغرد الألسنة، ومع ذلك، لا يسعى هذا المبدع لشيء ما عدا أن يقرأ ويقرأ ويشارك في إدارة رحى الثقافة الثقيل دون انتفاخ أو فلكلور أو تسطيح للفعل الثقافي. في هذا السياق الذي لا أنساق له، يطبع المبدع على نفقته، لأنه يفكر ويفكر، ويعرف أنه ذاهب وماله، فيخصص بعضا من نصيبه للأكل الآخر، أعني الأكل غير الفردي الذي لا ينفخ البطن والوجه لحين؛ بل يجري في الامتداد الصالح للحركات العميقة. لكن في المقابل، لا نلتفت لكتابه كأنه ملكية خاصة أو سلعة على غرار سلعهم وتعليبهم الذي يعلمنا على المقاس حتى لا نبحث عن أي امتداد عبر الكتاب.

ومع ذلك، المبدع يسكن حجره في الحياة والموت، ويغني...

فاطمة الزهراء المرابط

الكتابة... بين المخاض العسير والطقوس الغريبة

الكتابة حالة تنتابك من حيث لا تدري، قد تزورك في غفلة منك، وتأتيك في أي زمان ومكان، لا تنتظر جلوسك وراء مكتب مريح أو طاولة صالحة للكتابة، قد تنتابك وأنت سائر في الشارع تحت وابل المطر، وأنت تائه مع الأمواج على شاطئ البحر. قد تنتابك وأنت تجهز فطور الصباح على رائحة القهوة السوداء رفيقة المبدع الوفية. قد تصادفك وأنت في انتظار لا ينتهي في إدارة ما، قد تنتابك وأنت تتابع بخيالك مشاهد حية في حديقة عمومية، أو جالسا وسط صخب وضجة المقهى. قد تسافر عبر القطارات لتقبض على لحظة لمعانقة قصة أو قصيدة شعرية، وقد تحرق عدة سجائر لترضي الحروف التي تتدلل عليك أحيانا، ثم تقبل عليك مطيعة وعاشقة. قد تدخل في عزلة طويلة عن العالم، لتتوحد مع ذاتك وأحلامك الصغيرة، هي حالة قد تقطع أحلامك قبيل آذان الفجر لتسجل فكرة انتابتك أثناء النوم أو الحلم. هي هوس ينتابك خلال اليقظة والحلم، وجنون لا يتوقف إلا بعد انتهاء سفرك الطويل مع النص، هي حالة تختلف من مبدع لآخر، ترافقها طقوس العبادة في محراب الكلمة. هي رحلتي القصيرة في عوالم المبدع وسفر لاكتشاف طقوس إبداعية ومخاض عسير لا ينتهي...

الشاعر يبحث عن اقتناص لحظة الكتابة

أحمد بنميمون (شاعر- شفشاون)

إذا كانت الكتابة مفاجئة، تحتفظ بحق اختيار زمانها الذي تأتي فيه على حين غرة، وأن أقصى ما يستطيعه الكُتّابُ هو الاستعداد لها، وتقدير بعض الأوضاع التي يمكنهم أن يدعوها من خلالها، فإن أدعى ما يكون للكتابة وأجلب لها، هو القراءة المستمرة التي لا تتوقف، باعتبار القراءة إبداعاً أيضاً، فقد تغيب الكتابة طويلاً، ولا تحضر إلا في لحظات استثارة قد لا تكون متوقعة، من خلال حضور عبارة في الذهن، أو وقوف أمام مشهد مثير، أو هبوب رائحة تستدعي حنينا إلى زمان سابق، أو سماع موسيقى، وأنا هنا أتكلم عن كتابة القصيدة، التي تكمن في نفس الشاعر أياماً بلا عدد، قبل أن تتمثل على الورق نصاً سوياً، ويظل الشاعر يقلب النظر في ما يكتبه أياماً طويلة، حتى يتعبه الأمر فيقرر هجرته، والذهاب إلى بداية كتابة أخرى، أو الانطلاق إلى الإمساك بنص آخر. يكون لبعض الشعراء ترف الانتقال بين أماكن مختلفة متباعدة، بحثاً عن اقتناص لحظة الكتابة، لكن واقع الحياة في المدينة المعاصرة، الذي يضغط على الشاعر فيجعله سجين أماكن ضيقة أو خانقة، ومن أعماق ذلك المكان الضيق تصعد إلى الآفاق أحلام الشاعر على أجنحة الخيال، ويبتعد إلى أجواء يتهيأ له معها أن يكتب عن بحار واسعة، زاخرة العباب، أو عن غابات ملتفة الخمائل مخضرة المروج، أو عن جبال الشاهقة بيضاء القمم، أو عن بحيرات حالمة، أو عن أنهار هادرة، أو عن شوارع ممتدة طويلةً زاخرة بالناس، مستبطنا ذاته ثائرة الأفكار أحياناً أو هادئة التداعيات والأحلام تأكل ذلك وهو في غرفة هي أشبه بكهف وحي تنيره آيات الخلق وأرواح المبدعين. فالشاعر يبحث عن لحظة يمكنه استحضار كل ذلك فيه، فلا يتوفر زمان الخلق إلا في أوقات نادرة لا تصنع، أو متباعدة بالأحرى لا تحضر في أحيان كثيرة ولو أردنا.

الكتابة الإبداعية حالة انفعالية قاسية...

رشيد شباري (قاص – طنجة)

بخلاف الكتابة العادية التي نمارسها بشكل اعتيادي وروتيني، فإن لحظات الكتابة الإبداعية تبقى حالة انفعالية قاسية تسوء فيها الحالة النفسية لشدة التوتر و«النرفزة» والميل إلى الانعزال والشراهة في التدخين والأرق وانعدام الرغبة في الأكل مع ما يترتب عن ذلك من تدهور على مستوى الصحة العضوية، لذلك فإن هذه الحالة هي التي تفرض طقوسها كالانعزال داخل الغرفة لمدة قد تطول أو تقصر حسب الصبيب الإبداعي المترسب في النفس، ثم الشروع في الكتابة على دفتر ينبغي أن يكون ورقه بمربعات من الحجم الصغير وأقلام بألوان مختلفة، تصاحبني قهوة سوداء يجاورها ركام من أعقاب السجائر المنتهية الصلاحية.

والملاحظ أنه كلما استرسلت في الكتابة كلما تقلصت حدة التوتر إلى أن ينضب السيل فتتوقف العملية الإبداعية لتنتابني حالة من الهدوء والسكون، وأتحول إلى متلقي للمنتوج الطري، أداعبه وأهذبه بسعادة ومتعة، وبعدها أعود إلى حالتي الطبيعية فأفتح غرفتي وأقبل على العالم من جديد. إن هذه اللحظة تذكرني بحالة الكرادلة عندما ينتهون من عملية انتخاب البابا، فلا ينقصني سوى الدخان الأبيض لأعلن للعالم عن المولود الجديد، قصة، أو ومضة، أو فصل من رواية...

طقس الكتابة عندي أوراق مدسوسة في كتاب

فضيلة الوزاني (قاصة – تطوان)

القراءة والكتابة يتلازمان عندي، لا أستطيع الفصل بينهما، أقرأ في أوقات الفراغ بالعمل، وبالمقهى والمطعم، بالبيت بكورنيش مدينتي، بالقطار والحافلة، لا فرق، كل الأماكن صالحة للقراءة؛ وفي نفس الكتاب أحتفظ بأوراق بيضاء، جاهزة دائما لتسجيل فكرة، أو كتابة جملة، وفي أوقات نادرة أكتب نصا كاملا، يكون قد أتعبني أياما بلياليها، ربما رآني الناس أتكلم مع نفسي في الشارع، وربما همست لها في الغرفة، وربما أيقظتني ليلا، وقد تستوقفني على الشاطئ، الأفكار مثل بيضة الدجاجة عليها أن توضع حينما يحل وضعها، لذا كان لزاما علي أن أصطحب الأوراق البيضاء لاستقبالها في أي وقت.

الأمر يختلف عندما يتعلق الأمر بدراسة نقدية أو مداخلة في ندوة، هنا لا مجال للمزاجية؛ حاسوب وأوراق ومراجع على المكتب، وفناجين قهوة قد يصل عددها إلى سبع، وسهر لليال متواصلة؛ النص يأخذ شكله النهائي قبل الساعات الأولى للصباح، ثم بعدها أجهز نفسي للمشاركة دون عودة للنوم، سواء تعلق الأمر بمشاركة في مدينتي أو مدينة أخرى. طقس الكتابة عندي أوراق مدسوسة في كتاب، وقلم جاهز للخدش في أي وقت، وأي ظرف، نصوصي الأولى بدأت أخطها على متن قطار 395، الرابط بين طنجة والقصر الكبير.

الكتابة حوار مضن مع ذات نزقة ومتهوّرة

عبد القادر الدحمني (روائي- سوق أربعاء الغرب)

تتأبّى عليّ الكتابة في المنزل، وتحرن في مربضها لا تنقاد أبدا ما دمت لم أسافر أو أقصد المقهى، وهذه محنة الإبداع عندي، لا بد أن أهرع إلى أقرب مقهى، كي أباشر استسلامي لمخاض اللوعة الحرّي التي ترجّني كي أستجيب لوصال الكلمات. المقهى فضاء اللقاء بيني وبين الكتابة، يخترقني وجع الفكرة أو حنين الخاطرة أو حيرة السؤال، أو خفقة مشهد، فأراوغ ما أمكنني المراوغة قبل أن

ARCHIVE
http://Archivebeta.sakhrit.com

تختمر المعاني قليلا ثم تسوقني إلى مخدعها في خدر متعة الإبداع وآلامه. الكتابة عندي تورّط شبه متواطئ مع الحنين والاستشراف المقلق والحوار المعقد مع اللغة. الكتابة عندي اكتشاف على إيقاع الوجع الخاص، وكأنه وصال لا يزيدني إلا عذابا ولا يزيد جرحي إلا اتساعا. أهز بجذع الذاكرة وأترك اللغة تكشف ساقيها أمام مرايا حزني العميق أو حيرتي الذابحة، ويحدث أن أستلقي على ظهري في ربيع المواجد محدقا في الشمس بكل شغب، يحدث أيضا أن أغازل خطوي في الطريق إلى الوصال، ويحدث في الكثير من الأحيان أن تخونني اللحظة وتهزأ بي الكتابة وهي تطل من تحت شرفتها بلا اكتراث.

الكتابة لا تخضع للزمن الموضوعي أبدا، لا منطق له ولا يسلس قياده إلا بقهوة مرّة على حافة معنى هارب في صباح بارد، في أمسية لا غطاء بمقهى هامشي، في ظهيرة تحاول عبثا إيقاف دوخة الدوران في لحظة سفر يهرب من سلطة المكان. ومؤخرا فقط، ألزمت نفسي قرارا قاسيا يتجلى في البعد عن الكتابة في الورق إلا ما اضطررت إليه. صار الحاسوب شريكي في الورطة أداعب لوحة مفاتيحه فلا يبخل بإمكانية المسح والتصحيح وطي الوقت. أعقد مع الكتابة صفقة أن تترك بعضي إلى كلمات أخر، وأناشدها كي تحفظ الذكرى وتديم الوصال.

ولادة قصيدة

محمد دخيسي (شاعر - العيون الشرقية)

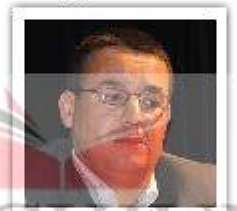
أحاصر الكلمات أياما أو أسابيع وربما شهورا، ينتابني الصمت الإبداعي وتأبى الرحلة أن تستمر إلا بانفجار الدواخل، وخلخلة الخواطر. المعاناة في الغالب تكون الحافز والدافع، والألم المصاحب لحالات الصمت يساهم في تكون القصيدة.. يستمر تكونها وتخلقها وتصورها لحظات لأعيش حالة احتضار أخيرة، احتضار نفس، لمخاض ولادة روح جديدة هي النص الشعري الجديد..

فالقصيدة إذن توتر داخلي وإحساس قبلي وموقف من الذات ومن الآخر وسط عالم الحلم والحقيقة. القصيدة بناء لغوي لكن لغته تفوق اللغة العادية جمالا ورونقا، وتتحدى المؤتلف إلى عالمها المختلف، لتحوز في النفس برزخا بين الذات والحلم، وبين الحلم والحقيقة، وبين الحقيقة والآخر. القصيدة كما قلت لا تخرج دفعة واحدة بل تتناغم وتتصادم وتتحاور داخليا، لتجيب عن أسئلة محفورة في الذات، أو محفوفة بخطر الذات الأخرى. تجتاز مرحلتها الأولى باعتبارها هاجسا أوليا.. الهاجس يأخذ شكل النزيف الداخلي الذي يؤدي إلى الموت، والموت هنا هو نهاية خاطر داخلي وبوحه الطبيعي في شكل صور وألفاظ ودلالات.. إنها المرحلة الثانية أي التفريغ وتفتيت الواقع.

خلال فترة التفريغ، تخرج القصيدة متدرجة عبارة عبارة، سطرا سطرا، مقطعا مقطعا، بمعناها وتصويرها وإيقاعها.. فتستمر العملية وقتا أقل من الزمن الشعري الماضي لتنتهي القصيدة أخيرا، وتعود الحالة الطبيعية للشاعر، أو استرجاع النفس الداخلي حينها تختزل الذات لحظات الهاجس والتفريغ والاسترجاع، ويتحقق النص على الورق، وفي الغالب ينزل مباشرة على شاشة الحاسوب حيث تسهل عملية التنقيح النهائي، ليتم التدخل بوضع عتبة العنوان وإرسال النص إلى القارئ، وأكون أنا أول متلق له بطريقة عفوية أيضا حتى أتأمل ما يمكن أن يتأمله الآخر. فالهدف إذن أو الوظيفة لا يحكمها وقع معين، أو نقر وتري مخصص، بل تتوالد صورها داخليا، لتعبر مجاز اللفظ وانزياح الدلالة إلى قارئ مفعم بهموم يتوخى تلذذها والتشبع بقوامها اللغوي والتخييلي.

الكتابة هي نَبْضٌ ودَفَقَان قد يَنْدُر وقد يغزر

جمال الدين الخضيري (قاص- الناظور)



الكتابة مُخاتِلة باستمرار، فهي لا تستجيب في كل حين، وتخضع لشروط ذاتية وموضوعية تتغير من كاتب لآخر. إنها رهينة بطقوسها الخاصة. فثمة محفزات مختلفة تستوجبها الكتابة. وفي اعتقادي أن الحالة النفسية للكاتب تلعب دورا كبيرا في التعاطي لفعل الإبداع الذي يتحول إلى تنفيس ومخاض لابد منه لمكنون الذات والإفصاح عن رؤيتها للعالم. فعلى الرغم من سطوة المكان وحميميته مُتَخَيلا كان أو واقعيا، ودوره الكبير في إذكاء مشاعر الأديب ودفعه للكتابة والتماهي مع الطبيعة ومحاكاتها، فإن العامل النفسي والذاتي هو الأَهَمّ، وهو بمثابة وقود يشحن الكتابة بحيوية لا تنضب. لذا فغالبا ما تكون الأمكنة إسقاطا لحالاتنا النفسية فنُجَمِّلُها حينا ونُقَبِّحُها حينا آخر. أي أننا نعيد تشكيل الواقع وفق رؤيتنا له.

وتبعا لهذا فإن الكتابة بالنسبة لي هي نَبْضٌ ودَفَقَان قد يَنْدُرُ وقد يغزر، فعلاقتي بها ليست نمطية ومتواترة وغالبا ما تأتي من غير استئذان ولا ميقات لها. ليس لي طقس معين أو مراسيم أستحضرها وجوبا أثناء الكتابة من غير ورقة وقلم أو أي وسيلة تحل محلهما للإمساك بعنانها، لأنها فعل مُنفلت وعابر بامتياز إذا ما راود الخاطر ولم نمسك زمامه ونحنطه داخل ورقة. وبعد ذلك قد تأتي عملية الانتظام والاتساق بمراجعة وتنقيح ما تم تدوينه حتى يستوي على عوده. فالتأليف ليس فعلا اعتباطيا، ولابد له من ضوابط ومحددات. ودائما يظل أجمل كتاب هو الذي لم نكتبه بعد، فالرضا عن المنجز والمكتوب مَشُوبٌ ببعض الريبة والتردد.

الكتابة زائر يأتي على غير انتظار

محمد شيكي (شاعر – قيلعت)

الكتابة بالنسبة لي لحظة تأتي على غير انتظار، لم يحدث أبدا في ما سبق أن كتبته على مدى 30 سنة أو يزيد أن ضربت موعدا مع الكتابة، بل إنها تسرقني من انشغالاتي اليومية العادية فتأتيني بلا موعد تطرق بابي وتدعوني إلى رحلة في الوجود فنمضي معا نسير على هدى ما يشغلني بل نسير أحيانا على غير هدى. حتى نجد أنفسنا قد أنتجنا نصا قد تكون ولادته مكتملة وقد تكون في حاجة إلى بعض النبش لاستكمال جوانبها الفنية تماما كما ينقش النحات آخر لمساته على منحوتته كي تصير أكثر جاذبية وقبولا. فالكتابة قد تداهمني ليلا أو نهارا واقفا أو جالسا، أو حتى نائما فتوقظني كي نمشي في رحلة معا، وندخل محراب التأمل معا فكثيرا ما حدث أن غادرت فراشي كي ألبي داعي الكتابة، غسقا أو عند الفجر ... وكثيرا ما استنجدت بقصاصة من ورق التقطتها من على الأرض أو مزقتها من دفتر أو حتى على علبة سجائر أو على صفحة جريدة ... لأدون فكرة تعن لي أو جملة شعرية داهمت وجداني بل كثيرا ما أستنجد بأيقونة التسجيل على هاتفي المحمول كي لا تضيع الفكرة.

الكتابة انخطاف للذات من قبل الحلم. فحينما لا يستطيع الحلم إلا أن يكون حلما فإنه يحلو مرفرفا في مدارج الرؤيا التي تؤطره في منظور المبدع شاعرا كان أم قاصا أم غير ذلك من أجناس الابداع. ولأن المبدع حالم بالفطرة وبالضرورة فإن حلمه ما يكاد يطرق باب مضيفه حتى يفتح نوافذها وينساق مع تجلياته (الحلم) ويركب رهاناته فتأتي صورة هاته الرهانات على بساط جمالي يتشكل في وعي المبدع قبل أن تترجمه لغته، هذه اللغة التي تأسره كليا، وبالتالي فإن هذا الأسر لا موعد له وإنما يداهمه وهو في قمة معاركه اليومية وانشغالاته الطبيعية دون سابق إشعار.

الكتابة كالفصول مهما تأخرت تأتي في النهاية

سعاد غيتو (شاعرة - القنيطرة)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

حين أهيم بالكتابة أو الأصح حين تهيم هي بي، لا أجد بدا من حمل القلم لأن الكلام يجئ فجأة، في أي لحظة وفي أي وقت. لا أربط موعدا معها وأجلس إليها كما البعض جلسة الحبيب. هي القصيدة تفرض ذاتها في العمل أو في المطبخ. في الصبح أو في عمق الليل، لكن الأساسي أن تدون لحظة الولادة وإلا ضاعت مني... أحيانا كثيرة أتهاون في توثيق ما جادت به القريحة بحجة أنني سأتذكر المقطع بعد حين. لكن أثبتت التجربة أن الذاكرة لا تُخزن الطلق الأول، لهذا أصبحت لا أتفانى في التدوين الآني.

الكتابة بالنسبة لي إفضاء نفسي غالبا ما يكون بعد لحظة ألم أو تدمر. لا أتذكر يوما أن الكتابة جاءتني بعد لحظة فرح. لكن الجميل أنني بعد انتهائي من مخاضي تعود نفسيتي (التي كانت في زوبعة) لحالة الرضا والهدوء. وكأنني انتقمت بالكتابة من الشيء الذي كان سببا في توتري.

يحدث أحيانا أنني لا أكتب مدة طويلة، الأمر الذي كان يقلقني. كنت أخاف أن يذهب الكلام مني إلى الأبد، لكن بعدما تكررت الحالة عندي لمرات عدة، اكتشفت وأيقنت أن الكتابة كالفصول مهما تأخرت تأتي في النهاية. تدور دورتها وتعود. قد لا تعود في موعدها، لكنها أبدا لا تنقطع. فلم تعد هذه الظاهرة تقلقني، أيقنت أنني والكتابة على موعد حتى الموت، وأن لحظة الألم الحاد هي أرضية اللقاء مع القصيدة، أقصد هو توقيت البوح. يحدث أيضا أن تلهمني قراءة نص أدبي ما. كتابة قصيدة، كما حدث معي في قصيدة وليمة أخرى لأعشاب البحر، وكان ذلك بعد انتهائي من قراءة رواية حيدر حيدر. عند ولادة القصيدة يصبح لزاما علي أن أقرأها على الأصدقاء أولا، قد يلحقها بعض التغيير لكنه طفيف، أما النشر الورقي أو الإلكتروني فهو بالنسبة لي توثيق وحفظ من الضياع.

اقتناص وسرقة جزء من الزمن

البشير الدامون (روائي – تطوان)

ليس عندي طقس محدد للكتابة. فبحكم الانشغالات المنزلية مع زوجتي وأطفالي الثلاثة الصغار وبحكم الإكراهات المهنية حيث أنني أشتغل في إدارة البريد وأعمل بتوقيت العمل المستمر والعمل متعب شيئا ما، فإنه لا يمكنني أن أحدد طقسا معينا للكتابة، فأنا أقتنص اللحظة المناسبة كلما سنحت لي الفرصة لأخط بعض الكلمات. وعادة أكتب في الغرفة المخصصة للجلوس، حتى أنني تعودت بعض الشيء على أن أكتب بين ضجيج الأطفال وطلبات أمهم، كما أنني أحيانا أكتب وأنا أهدهد طفلي الصغير. أما التوجه إلى المكتب والتهيؤ للكتابة فنادرا ما أستمتع به اللهم إذا كان الزوجة والأطفال خارج البيت أو ناموا باكرا. الكتابة بالنسبة لي ليست انتظار إلهام ما والتهيؤ لاستقباله، بل هي اقتناص وسرقة جزء من الزمن موات أستطيع فيه أن أركز ولو لحين. لا أخفي عليك أنني الآن أهدهد طفلي الرضيع وأنا أكتب هذه الشهادة.

«مَا اَضيعَ اليومَ الذي مَرَّ بي منْ غَيْر أن اقرأ وأن أكتب

خديجة الحمراني (شاعرة – أكادير)

الكتابة كما أشعر بها وليدةٌ شرعية للقراءة، ولا يمكن أن تأتي إلا بعد تَخَمُّر أعوام وأعوام من القراءة المتنوعة وجرعات كبيرة من عشق القراءة والكتاب. فحين تكون القراءة مصدر انتشاء ستُوَلِّد كتابة تكون أيضا مصدر انتشاء للكاتب وللقارئ مع. الكتابة بالنسبة لي جرعة أوكسيجين يومي كبيرة وضرورية، فأنا أكتب لأتنفس هواءً نظيفاً ولأنتج أيضاً مثله لمن يقرأ لي، كما الشجرة الوارفة الظلال والعطاء، وهذه أعتبرها رسالة مقدسة. لن أقول إن الإلهام يكون مصدراً وحيداً أو كافياً لإنتاج متكامل، لكنه الشعلة الأولى لكل إبداع، ثم يليها العمل والاجتهاد على الصياغة والترصيع حتى تحمل الكتابة بصمة المبدع، كما لو أنني أعمل على خلق تحفة متكاملة الجمال وعميقة الدلالة والرسالة. فأنا شخصياً أشتغل في قصائدي على الموسيقية وغنى وتنوع الصور البلاغية، لذلك لن أدعي أن الإلهام لوحده يكفيني ويستجيب لمواصفات القصيدة التي أحب أن أكتب.

أكتب، في كل مكان يتيح لي الجلوس وتدوين أفكاري في انتظار العودة للبيت، حتى أعود لها مراراً وتكراراً لصقلها وتنميقها. ثم المقهى أحياناً، أو أمام البحر، خارج المدينة في عطلات نهاية الأسبوع. لكن الكتابة فعل يومي عندي حتى أنني في استراحة الفصل الدراسي، إما أقرأ أو أكتب وأجَمِّعُ لمشاريع قصائد أشتغل عليها عند عودتي إلى البيت. أحيانا يمكن أن أكتب لمدة أكثر من 6 ساعات يومياً بدون انقطاع، وأحبذ الكتابة في المساء، فالليل خليل الصمت والهدوء وهذا عالم يلهمني كثيراً. تختلف طقوس كتابتي حسب المكان وبهذا تبقى الورقة سيدة المضمار، لكن حال عودتي أنقض على الحاسوب وأفرغ فيه جعبتي وما على الورقة. لكن جرعات القهوة ضرورة ثابتة في كل الحالات والأماكن والاوقات، وكذا الموسيقى الهادئة: مادتان مغذيتان للكتابة عندي. بالإضافة للملاحظة، فلا غنى للشاعر عن الاتصال بالواقع – بصيغة المفرد والجمع- لأنه مصدر غني لتغذية خياله وخلق الصور التي تجعل من شعره ترجمة ملتزمة ورصداً قريباً من معيش الإنسان.

متى نزل الإلهام علي أسرع إلى الكتابة

محمد مباركي (روائي – وجدة)

حيثما كنتُ في المنزل، في المقهى، في الطريق، في الحافلة. أكتب كلمات في شكل خربشات. وحين أعود إلى منزلي في السرير أضطجع على شقي الأيسر وأعاود قراءة ما كتبت عدة مرّات. وأتساءل «ماذا كنت أريد قوله من هذه الخربشات؟». أصوّب ما كتبته، فيخرج قصة قصير في الغالب أو مشروع رواية. حين أبدأ كتابة الرواية لا أتركها حتى النهاية. عمر الكتابة الأولى في رواية «جدار» ثلاثة أشهر. وفي رواية «تغسال» شهر وستة عشر يوما. وفي رواية «مُهجة الصّقلية» ثلاثة أشهر وثلاثة عشر يوما. أكتب وأعيد الكتابة إلى المرّة العاشرة ولا أمل. هي المتعة في كتابة وقراءة ما أكتب. بهذا العمل أكون أول من يتمتع بما يكتب. أمتح في الكتابة من حيوات الناس الذين عاشرتهم ووجدت ذاتي فيهم. هم يطلقون الكلام على عواهنه وأنا ألتقطه بأذن المبدع وأتركه يختمر لأخبزه إبداعا.

تباغتني الكتابة حتى في الأماكن العامة

كريم ترام (قاص – أسفي)

للكتابة سحرها وبهاؤها وغوايتها وطقوسها المائزة. التي تختلف من مبدع الى آخر. ولعل هذا الأمر قد نوقش بشكل كبير من لدن نقادنا العرب القدامى في مصنفاتهم الضخمة. فهناك من المبدعين من يكتب في الصباح ومنهم من يكتب في المساء. ومنهم من يكتب في الهزيع الاخير من الليل. وهناك أيضا من يكتب في أماكن محددة كالمقاهي والحانات. وبالنسبة إلي باعتباري كاتبا شابا أفضل الكتابة في المقهى صباحا بحثا عن الهدوء التي يتوفر في هذه الفترة بالذات، إذ أستطيع أن أركز كثيرا في هذه العملية، وأحيانا اذا استعصى علي إيجاد مقهى في هذا الوقت بالذات أؤجل إلى ذات الليل لما يوفره من فرصة للتأمل والبحث. وطقوس الكتابة بالنسبة إلي فتتمثل في انزوائي بعيدا عن الناس. فأحيانا تباغتني الكتابة حتى في الأماكن العامة فأبادر للبحث عن قلم وورقة مسجلا خربشاتي التي أعمل على تنقيحها لا حقا...

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

المفهوم الجديد للإخبار في التلفزيون (1)

بيت الحكمة

■ أحمد القصوار

منذ ظهور الوسيط التلفزيوني، كان اضطلاعه بوظيفة الإخبار موضع خلاف ونقاشات كبيرة بين المتخصصين أو بينهم وبين كبار المفكرين النقديين الذين حافظوا على تقاليد الحذر الشديد من «الصناعات الثقافية» الحديثة. فإذا كان أصحاب «الحرفة» الصحافية ومنظروها من علماء اجتماع الاتصال الجماهيري أو علم الاتصال (في نموذجه الإرسالي الذي يختزل العلاقة في تبليغ الرسالة مرسل إلى مرسل إليه)، يشهدون للتلفزيون بقيامه بالإخبار خاصة بواسطة النشرات والمجلات الإخبارية، فإن النقد الموجه لهذا المنحى اعتبر الأمر مجرد ترفيه وفرجة تلبس لباس الإخبار.

هكذا، نزعوا عن التلفزيون ثوب الإخبار (الحقيقي والموضوعي والشامل)، وعروا عن وظيفة «الإمتاع والمؤانسة» والاستعراض والفروجوية الكامنة في قلب ما يسمى أخبارا زورا وبهتانا.

ومن أجل دعم دعواهم هاته، استند النقاد الجذريون (بورديو، شيللر. دوبور، بودريار..) إلى مضامين وأشكال تقديم «الأخبار» والمعايير المعتمدة في تبويبها وترتيبها وحيثيات إعطاء الأولوية لهذا على ذاك. من ثمة، اعتبر هؤلاء وغيرهم النزوع إلى المثير والمحرك للأهواء والمليء بالصور المفزعة... دليلا على السعي الحديث إلى الترفيه» و«الترويح عن النفس» بدل الإخبار الحقيقي بما يجري في العالم.

ذلك أن «الاحتفاء» بجنازة ديانا وإهمال الحرب الأهلية في الجزائر، واعتبار أحداث 11 شتنبر يوم قيامة لا سابق له، مقابل التغاضي عن حروب الشيشان وفلسطين ومجاعات إفريقيا وأهوال ديكتاتوريات آسيا وإفريقيا... وغيرها من الأمثلة الحية، كلها في نظرهم تكشف عن زيف ادعاء التلفزيون بالإخبار، ما دام يطمس حقيقة ما يجري في العالم عبر حجاب واق تنسجه أخبار كبار نجوم الغناء والسينما وبعض الأحداث الإرهابية التي لا تساوي شيئا إذا ما قورنت بما يحصل في مناطق عديدة منسية في عالمنا الكبير والواسع أكثر من أفق نظر صانعي الأخبار التلفزيونية.

ويكشف هذا النقد الجذري للأخبار التلفزيونية عن حصول تغييرات في صناعة الخبر التلفزيوني وفي المفاهيم المؤطرة للممارسة الصحافية التلفزيونية. وهذه أبرزها:

مفهوم الإخبار

كان فعل الإخبار في الأدبيات الصحافية يفيد الوصف الدقيق للحدث الجاري أو الذي جرى أو سيجري عن طريق الإجابة على الأسئلة الشهيرة: من؟ فعل ماذا؟ متى؟ أين؟ كيف؟ لماذا؟ بأية وسائل؟ وفي أي ظروف/ حيثيات؟

غير أن هيمنة التلفزيون على باقي الوسائط الجماهيرية وانتفاء المسافة بين وقوع الحدث والإخبار به من خلال غلبة «الحي» و«المباشر» لما يجري ويدور لحظة وقوعه، انتهى إلى حصول تغيير جذري لمفهوم الإخبار. فقد صار الإرسال / البث المباشر لما يتم تصويره هو الإخبار عينه، مما جعل الصحافي / المراسل/ المبعوث الخاص مجرد «مشوشين» على الصورة التي «يعانقها» المشاهد مباشرة، و«كأنه موجود في عين المكان». ولأمر ما ترتفع نسبة مشاهدة القنوات الإخبارية أيام الحروب والأحداث الدامية الإرهابية أو الإجرامية، وعند حصول كوارث وزلازل أو نقل مراسيم تشييع جنازة... فيما تنخفض نسب المشاهدة في «الأيام العادية» التي يقل فيها «المباشر».

وهذا ما يؤشر على حصول تغيير في مفهوم الأخبار حتى عن المشاهدين الذين صاروا يؤمنون بالمباشر واللحظي والآني وينفعلون بالمثير والمبهر والمحرك للأهواء والعواطف (فردية، وطنية، قومية، دينية...)، وهو جزء من تغيير إشكالي أكبر يحيلنا إلى سقوط الحدود بين الوظائف الثلاث للصحافة التلفزيونية بالدرجة الأولى، حيث أصبح الترفيه والفرجة المشوقة (مأساة كانت أم ملهاة) هو الأسلوب العام «لتمرير» الأخبار.

الراهنية

كانت وسائل الإعلام ترتب أهمية الأحداث والأخبار التي تعالجها وفق معايير ومبادئ مهنية متعارف عليها مثل: القرب -الخطورة- الآنية (الجدة في الحدوث).. وكانت المعالجة الصحافية تحترم عناصر الإخبار الممثلة في الإجابة عن الأسئلة المذكورة سابقا، فيما يخضع التعليق والرأي لاعتبارات سياسية أو إيديولوجية خاصة بكل صحافي أو جريدة أو تلفزيون.

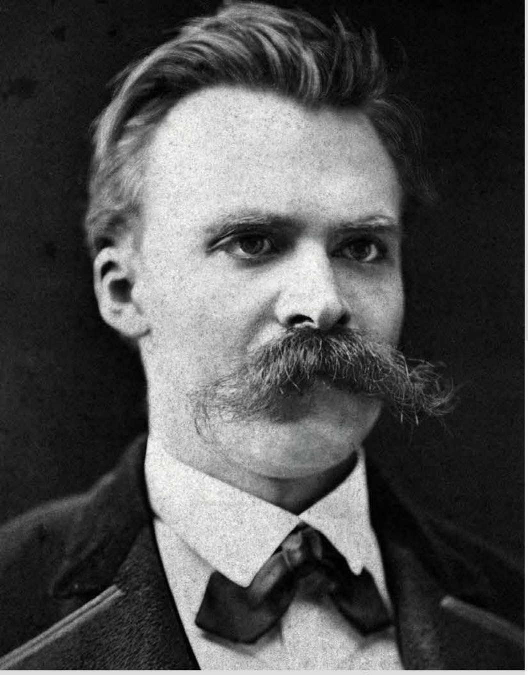
أما اليوم، فما هو آني أو بالأحرى ما يصنع الآنية والراهنية هو الحدث المثير المليء بالصور والمحرك للأهواء والغرائز (حروب كبرى، اغتصاب، قتلى كثيرون، غرقى، خيانات زوجية، مغامرات عاطفية للسياسيين أو الرياضيين..).

ولعل الغريب في الأمر أنه داخل هذا النوع من «الأحداث» يتم التغاضي عن تغطية بعض الوقائع الخطيرة التي تستحق المعالجة الإعلامية لاعتبارات إنسانية وكونية: مجاعات النيجر والصومال مثلا، جرائم ضد البيئة، حروب منسية في حكم المحرمات: الشيشان، جرائم إسرائيل ضد الفلسطينيين، نهب الثروات الطبيعية في الدول المتخلفة من قبل الشركات العابرة للقارات..).

ذلك أن هذه الأحداث وغيرها لا تعتبر في العقل التلفزيوني الغربي أحداثا آنية تستحق إعطاءها الأولوية وتسليط الضوء على مختلف أبعادها وتداعياتها. بالمقابل يتم النبش في فراش فلان أو علان، وفي الدوافع الجنسية عن هذه الفنانة أو تلك.

كما يعتبر موت حوالي 3000 أمريكي في أحداث 11 شتنبر حدثا كونيا وتاريخيا، مقابل إقبار موت الآلاف في المجاعات وحروب الاستعمار وحوادث السير اليومية وغيرها. كذلك فإن أسر جندي إسرائيلي أو موت كمشة صغيرة من الجنود الأمريكان هي بمثابة أحداث جلل وعظام لا يوازيها إبادة المئات من الفلسطينيين وبالتغطية الحية والمباشرة!.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com



فريديك نيتشه

حوار مع يانيس كونستانتنديس: «يعتبر الجسد بالنسبة لنيتشه ساحة معركة»

■أجرى الحوار: فرانسوا غوفان
■ترجمة: الحسن علاج

لوبوان: يقاتل نيتشه ضد «محتقري الجسد»، والذين اعتبروه منذ سقراط، «قبرا للروح». وقد قال على لسان زرادشت: «أنا جسد كامل، ولاأي شيء آخر.» هل كان متعيا، لماذا ينبغي على الحياة أن تصير لذة ، كما يقول ميشال أونفري؟

يانيس كونستانتنديس: لا على الإطلاق. إن البحث عن الملذات الصغيرة يعتبر بالنسبة له علامة انحطاط. فقد كتب، أنه فخور، باكتشافه أن أبيقور يشكل «نموذجا منحطا»، يعتقد أنه بإمكان العقل أن يتجه نحو اللذة اعتمادا على إرادته وحدها. إن ذلك يفترض رؤية اختزالية للجسد، الذي يمسك بالعقل عبره تماما. وهذا ما حدا بنيتشه إلى إعادة تعريف كيفية إدراك الجسد كليا. فليس الجسد بالنسبة إليه وحدة متحجرة، بل مجموعة من الغرائز التي يصارع بعضها بعضا. غرائز توجد في صلب الفكر والأفكار اللاشعورية.

فقد رفض على النقيض من الفكر الأفلاطوني الذي ورثته الكنيسة، فصل العقل عن الجسد؟

تماما. «لا يمكن لعقلنا إطلاقا فهم تعقيد لعبة المجموعة الذكية، بالأحرى إنتاجها، يقول. أينما واجهت الحياة، أعثر على لعبة المجموعات هذه! ففي تلك العقول المتعددة ثمة زعيم.» ويعتبر الفكر الواعي، بالنسبة له، عل النقيض من ذلك، «نتيجة نهائية للمجال العضوي». وتعتبر سيرورة الهضم، مثلا، نتيجة لمختلف «عقول» الجسد، وهي [عقول] خالصة للغاية وفعالة من العقل الواعي. قبل فرويد بكثير، برهن نيتشه عن قوة الحكمة اللاشعورية للجسد.

هل يمكن القول أن فرويد قام بتقليده [نيتشه] دون أن يتعرف عليه؟

لا. يبدو لي أن ثمة فرق كبير بينهما، فقد عمل فرويد بمعنى ما من المعاني على مواصلة ثنائية معينة، فصل جسد / روح على الطريقة القديمة، حينما جعل من الجسد مسرحا للغرائز، نوعا من مربع صدى للنفس البشرية. استعادت النفس لدى فرويد أسبقيتها بالنسبة للجسد، في حين أنه عند نيتشه، فقد تمتع الجسد دائما بالأسبقية. فهو من يتوجب عليه أن يشغل «سلكا ناقلا».

في ماذا يختلف هذا الـ«وثوب الحيوي»، هذا المبدأ الذي عارضه الأطباء في بداية القرن التاسع عشر، قبل نيتشه بكثير، بالتصور الميكانيكي للجسد، والذي سيستعيده هنري برغسون؟

انطلاقا من وجهة نظر معينة، يعتبر نيتشه أقرب إلى حيوية عالم البيولوجيا بيشات (Bichat)، الذي ألح على عفوية الحياة. لكن في الواقع، فلا وجود لـ«وثوب حيوي» بالنسبة له: فليست الحياة جوهرا، بل ضربا عارضا من إرادة القوة.

بمعنى؟

حيث توجد الحياة، فلا وجود لإرادة الصون فقط، بل لإرادة المجاوزة. فحتى الوذفة (proto-plasme)، يقول نيتشه في إحدى شذراته بعد الوفاة، لاتبحث لتغذي نفسها، بل لزيادة قوتها، عندما تتكاثر بهدف البحث عن الغذاء. إذا ما تم اعتبار الحياة كإرادة قوة، مالايقدمه نيتشه كنظرية، بل كفرضية، يسمح ذلك بتفسير التطور التلقائي والمستمر للحياة. لاتكتفي هذه الأخيرة بالاستمرار في الوجود: تبحث باستمرار عن غزو مناطق أخرى والتمدد فيها.

هل يمكن اعتبار إرادة القوة حينئذ غزوا أبديا؟

يتحدث نيتشه في شذرات بعد الوفاة ، على الأصح عن إرادات قوة بصيغة الجمع، لأن كل غريزة من الغرائز تصبو إلى التعبير وفرض نفسها. كل غريزة تطمح إلى فرض قانونها على [الغرائز] الأخرى فضلا عن ذلك فإن صراع إرادات القوة هو الذي يقود -لا يقود-، إلى صناعة الزعيم، إلخ. وبالفعل، فإنه يوجد صراع غرائز لايتوقف أبدا. وبواسطة الاستقراء، يمكن للمرء أن يقول أنه لهذا السبب بإمكانه المرور بسهولة من فرح معين إلى حزن معين، بطريقة غير مدركة تقريبا. إن الجسد الحقيقي بالنسبة لنيتشه، والذي لايمت بأي صلة للعبادة المزعومة للمجتمع الراهن، هو ليس سلبيا، بل هو جسد مبدع حقيقة. إن الجسد هو ساحة معركة، حيث يوجد مؤقتا منتصر يفرض قانونه على الآخرين. إن «الإنسان الكامل» بالنسبة لنيتشه، هو من يكون قادرا على تنظيم غرائزه، كي يسمح للأسوياء بالهيمنة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

في كتاب غسق الأوثان، تمنى نيتشه سياسة الـ«تربية»؛ فقد أعجب بالنظام الهندي للطبقات المغلقة... ألا يعتبر هذا داروينية اجتماعية، باعتبارها إيديولوجيا القرن التاسع عشر تسعى إلى إقامة مجتمع لصالح «الأكفاء»؟

في الواقع، يعتبر نيتشه نخبويا، ثم إنه قال أيضا أنه لتعزيز لعبة الغرائز، ينبغي على المرء أن يتواجد على «خمس خطوات من الاستعباد»؛ فهو يعارض «التربية» بالتدجين، بترويض الغرائز، وهي بالنسبة له خاصية المجتمع الحديث، التي تسعى فقط إلى كبت بعض الغرائز. فبالنسبة إليه ينبغي على التسلسل الهرمي السياسي أن يكون على غرار التسلسل الهرمي للجسد، مثلما هو الشأن لدى أفلاطون. إن «الناس الأواخر» الذين يتحدث عنهم زرادشت، هم المنحطون، مبتورون ذاتيا من غرائزهم الخلاقة كي يصيروا ذرات رمل قابلة للتبادل. إن ذلك يشكل، بالنسبة له، علامة على إنهاك فيزيولوجي، حالة مرضية تهرب من كل فائض حتى أنها تصبح غير قادرة على الفرح. فما يلاحظه على مستوى الأفراد، يقوله بخصوص الإنسانية، التي تعتبر منحطة. على أنه يعتقد أن هذه الفوضى بإمكانها أن تبدو منتجة بالنسبة له شريطة أن تترك المكان للتربية التي تخلق شروطا مناسبة للغرائز الخلاقة، وأن يسمح أيضا بتنظيم الفوضى. وهو ما أسميه «التحكم في الفائض»، بمعنى تركيب لايبتعد عن الفائض، لكنه على خلاف ذلك بالعمل على استثماره. إن ذلك، والحالة هذه، هو نقيض إرادة التحكم الكلاسيكية، التي تسعى إلى كبت غرائزها. ولكن لاشيء تم كسبه: فلو تم ترك الغرائز، بالنسبة له، تعبر عن نفسها بحرية، فإما أن الفوضى تستولي عليها، وإما على الأصح قد يوجد تحكم ملائم للحياة.

في أي شيء سيقربه ذلك من الفكر البوذي، كما أكدت على ذلك في كتاب نيتشه اليقظ؟

إنه تأويل حر جدا لنيتشه، أوافق عليه. على أنه المؤلف الغربي الوحيد الذي عرف بنفسه إعادة الاتصال بتقليد غير ثنائي، والذي قاوم التجربة لاختزال كل شيء إلى رؤية مزدوجة للخير والشرير - وهو ما يسميه بـ«صائب الرأي». وقد عثر في طريقته على صفاء فكر لم تلوثه الأخلاق الغربية، نوع من الحكمة اللازمنية. وقد وجدت فيها شيئا معينا لايبتعد كثيرا عن كتابات الراهب البوذي الياباني في القرن الثالث عشر، المعلم دوغين (Dogen). بالرغم من المبالغات ونوع من العنف، فإن نيتشه لديه شيء من الحكمة الشرقية. وضد عصرنا الذي يزعم أخيرا امتلاك معرفة عريضة عن الجسد، فهو يسمح بالفهم بأن الإجلال الذي نخصه به هو إجلال سطحي جدا لايؤخذ في حسبانه عمقه الواقعي.

عن المجلة الفرنسية: لوبوان (Le Point) عدد ممتاز بعنوان: نيتشه فيلسوف مقاومة الأعراف عدد 14 يونيو - يوليوز 2013 ص 81 - 82

■ نجيب العوفي

جلول قاسمي.. مُبْدعاً وبَاحثاً

جلول قاسمي، من من الرعيل الجديد من المبدعين والباحثين المغاربة، شق مساره الأدبي بعصامية باهرة وعزيمة ماضية، منذ طلائع التسعينيات من القرن الفارط،ضاربا مواعيد أدبية جميلة مع تباشير الألفية الثالثة.

وقد أنجز الحر ما وعد.

ينبثق اسمه، جلول، من عمق تربة المغرب الشرقي، وتحديدا من مدينة جرادة التي درج في مرابعها، وأنصت جيدا لمواجدها، ومواجعها، فكانت مرتعا خصبا لإبداعه السردي.

والمرء مَوْشُومٌ بمكانه وزمانه.

يجمع جلول بين الكتابة الإبداعية وكتابة البحث الأدبي،كما يجمع ثقافة وتكوينا بين الحداثة والتراث. شعاره /

إن كان عندي للجديد لَذَاذَةٌ
فلست بناس حُرْمَةً لقديم.

يظهر هذا التوليف ـ الحصيف بين البعد الحداثي والبعد التراثي، لأول وهلة، من خلال لغته الرصينة ـ المتينة، والإحالات والشواهد المعتقة التي تفيض من إنائه وتسيل على لسانـه وسنانه.

أصدر جلول قاسمي، أربع روايات هن على التوالي/

ـ سيرة للعته والجنون
ـ سوانح الصمت والسراب
ـ مدارج الهبوط
ـ العابـر

وما خفي، ربما، أعظم.

ولا بد لي هنا من نَفْثَة اعترافية حميمة.

فقد تَعَرَّفْتُ على جلول قاسمي لأوّل مرة في غُضون التسعينيات الماضية، حين جاءني بمسودة روايته الأولى (سيرة للعته والجنون) طالبا أن أقرأها وأقول فيها كلمة.

وكذلك كـان،

فقد قرأتُ الرواية، وراقني موضُوعُها البكر المَنْحُوت من مناجم جرادة، وأسلوب أدائها وسردها.

وكتبت كلمةً في تقديمها، مراهنا على كاتبها.

وكان الرّهان في نصَابه تماماً.

فقد جاءت شواهد الامتحان بعدئذ، مؤكدة للرهان، من خلال المسيرة الابداعية الصاعدة ـ الصامدة لجلول قاسمي. وها هو ذا الكاتب في عمله الجديد/ (الكتابة والنص الغائب ـ سؤال المرجع في روايات أحمد التوفيق)، يجلو ويؤكد لنا الجانب الآخر من إبداعه الأدبي. جانب البحث الأكاديمي.

يتحول جلول قاسمي في هذا الكتاب، من كاتب للرواية، إلى كاتب ـ باحث في الرواية.

وقد اختار على بَيّنة من أمره، مقاربة سُؤالَ المرجع، والكتابة والنص الغائب،في روايات أحمد التوفيق.

اختيار نَبيهٌ للموضوع وللمتن المقارب، معا.

والاختيار، في حد ذاته، معيار ومسبار.

ولا يختلف اثنان، في أصالة وثراء المتن الروائي لأحمد التوفيق، الذي دخل الرواية المغربية، فجأة من باب خلفي.

لكنه واسع ورائع.

ومَتْنُهُ الروائي الحافل، مجال حيوي خصب، لأسْئلَة الكتابة والنص الغائب والمرجع.

وهو ما انتبه إليه جلول. بحصافة، وأثار فُضوله العلمي، ودفع به إلى خوض غماره، باحثا مُحَلّلاً.

وقد اسْتَفْرَدَ الباحثُ لموضوع بحثه، روايتين ـ نموذجين، من أهم وأجمل روايات أحمد التوفيق، وهما (جارات أبي موسى)، و(شجيرة حناء وقمر).

والروايتان تَنْضَحَان بجمالية الكتابة، وأسئلة النص ـ الغائب والمرجع. وتَجْلُوان خصوصية الكتابة الروائية عند أحمد التوفيق، الذي جاء إلى الرواية، من أفقين وارفيْن وقَرِيبيْن من الرواية، وهما التاريخ وعلم الاجتماع.

ولا بَدْعَ من ثمَّ، أن تتفاعل أسئلة المرجع والنص الغائب والكتابة، في مَتْنه الروائي.

وهي الأسئلة التي تفرَّغ الباحث جلول لمقاربتها ودراستها بكل جدّية وجِدَّة، وفيما قل ودل من الكلام، مسلحا بأحدث مناهج القراءة، ونازعاً عن خبرة ودراية بالنص المقروء، وجامعا في قراءته بين الرؤية الحداثية، والرؤية التراثية. جامعا بين الحُسْنَيَيْن.

وهذه ميزة أساسية عند الباحث جلول قاسمي، وَحَسْبُكَ إلقاء نظرة على ثبت مراجعه ومصادره المعتمدة، ليتضح لك بجلاء، هذا التوليف الجميل، بين الحداثة والتراث.ولاشك في أن طبيعة المتن الروائي لأحمد التوفيق،تستدعي هذا التوليف ـ التَّوظيف. والمناسبةُ شرط.

لكن الجمع والملاءمة بين الحداثي والتراثي، من قبلُ ومن بعدُ، جبلَّة أدبية راسخة عند جلول قاسمي. يَأْتيكَ سقْطُ زَنْدهَا، على السجيَّة.

قد نتفق أو نَختلف مع الأداء المنهجي والتحليلي للكاتب، وآرائه وملاحظاته في الموضوع المدروس، لكن لا يمكن إلاَّ أن نحيي فيه حماسته لموضوعه، واجتهاده المنهجي والتحليلي وصفاء ديباجته ولغته، بما يجعلنا تجاه مبدع ـ باحث، يبدع في كتابة الرواية، كما يبدع في الكتابة عن الرواية.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com